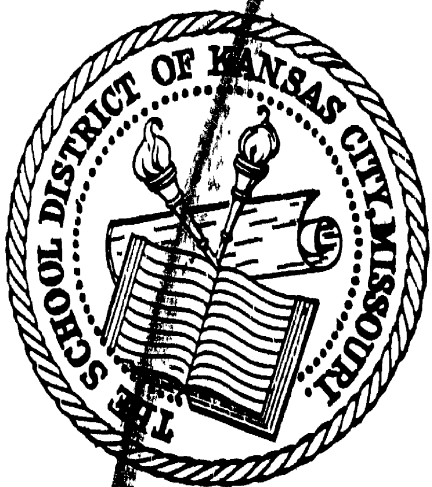
780.92 B118b 54-64703

Kansas City
Public Library



This Volume is for

REFERENCE USE ONLY

KANSAS CITY, MO. PUBLIC LIBRARY
0 0001 4522753 4
REFERENCE

C. Ph. Emanuel Bach.

CARL PHILIPP EMANUEL

UND

WILHELM FRIEDEMANN BACH

UND DEREN BRÜDER.

VON

C. H. BITTER.

ERSTER BAND.

MIT PORTRAIT UND FACSIMILE VON CARL PHILIPP EMANUEL BACH,
SOWIE ZAHLREICHEN MUSIKBEILAGEN.

BERLIN, 1868.
VERLAG VON WILH. MÜLLER,
ORANIEN-STRASSE 165 a.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen bleibt vorbehalten.

Ihrer Majestät

der

Königin Augusta

von Preussen

in tiefster Unterthänigkeit

gewidmet

von

dem Verfasser.

Reference

Allerdurchlauchtigste, Grossmächtigste Königin,

Allergnädigste Königin und Frau!

Die beiden grossen Künstler, deren Andenken dieses Buch gewidmet ist, entstammten einem Orte, dessen Geschichte mit der Blüthe der deutschen Kunst seit länger als einem Jahrhundert und bis in die neueste Zeit hinein auf das engste verwachsen ist, dessen fürstlichen Gebietern die deutsche Nation nicht geringeren Dank schuldet, als ihren edelsten Geistern.

Eure Königliche Majestät, diesem erlauchten Fürstenhause entsprossen, werden in dem geschichtlichen Hintergrunde der nachfolgenden biographischen Schilderungen zugleich den Abglanz jenes Lichtes erkennen, das von dem Königlichen Throne Preussens her auf die Culturentwickelung des vorigen Jahrhunderts seine belebenden Strahlen geworfen hat.

Aus der Betrachtung dieser Verhältnisse tritt vor Allem das Andenken an Carl Philipp Emanuel Bach hervor, der, wie wenige seiner

Zeit, geholfen hat die Bahnen zu eröffnen, die Wege zu ebnen, auf denen die deutsche Kunst zu der glanzvollen Höhe emporsteigen konnte, auf der wir sie jetzt bewundern.

Indem ich dies Buch in diesem Sinne Eurer Königlichen Majestät zu Füssen lege, wollen Allerhöchst Dieselben geruhen, den Ausdruck tiefster Ehrerbietung zu gestatten, in welcher ich verharre

Eurer Königlichen Majestät

Mannheim, im October
1867.

unterthänigster

Bitter,
K. Preuss. Geheimer Regierungs Rath.

Vorwort.

Der Verfasser der nachfolgenden Schrift hat in seiner Biographie Joh. Seb. Bach's (Berlin bei Schneider. 1865. Th. II. S. 370) darauf hingewiesen, dass er über die Lebens-Schicksale der vier Söhne jenes grossen Meisters in abgesondertem Werke Bericht erstatten werde.

Indem er diesem Versprechen nachkommt, ist es ihm eine angenehme Pflicht, der wohlwollenden Hilfe zu gedenken, die ihm bei seiner mühsamen Arbeit von so vielen Seiten her zu Theil geworden ist.*)

*) Zu besonderem Danke verpflichtet ist der Verfasser auch bei dieser Arbeit dem Hrn. Espagne, Custos der Königl. Bibliothek zu Berlin, nicht minder dem Hrn. Alfred Dörffel, Besitzer eines musikalischen Leih-Instituts zu Leipzig. Ebenso hat er mit lebhaftester Erkenntlichkeit der wohlwollenden und entgegenkommenden Unterstützung Erwähnung zu thun, die ihm durch den Director des Königl. Conservatoirs zu Brüssel, Hrn. Fétis, so wie durch Hrn. M. Fürstenau, Kammer-Musikus und Privat-Bibliothekar Sr. Maj. des Königs von Sachsen zu Theil geworden ist.

Von Seiten des Fürstl. Bückeburgischen Concertmeisters Hrn. Gulomy, von Hrn. Professor L. Nohl zu München, endlich von seinem treuen Jugendfreunde, Hrn. Regierungs-Rath von Raumer

Die Quellen, welche über die Söhne Bach's Aufschluss geben konnten, fliessen, obschon deren Lebenszeit unserm Jahrhundert so viel näher liegt als die des Vaters, fast noch spärlicher als bei diesem.

Und doch war, wenn auch bei zweien derselben das kunst- und culturhistorische Interesse weniger erheblich ist, das Leben C. Ph. Emanuel's, des Zweitgebornen Sebastian Bach's, für die Geschichte der Musik wie für die methodische Entwickelung einzelner Zweige derselben von der allergrössesten Bedeutung, während ein Rückblick auf das, was Friedemann der Kunst gewesen und was er ihr hätte sein können, im höchsten Grade belehrend ist.

Eine erschöpfende Würdigung dessen, was Emanuel Bach gewollt und was er erreicht hat, findet bei der ausserordentlichen Vielseitigkeit, in der sein Streben sich bewegte, nicht geringe Schwierigkeiten. An positiven Grundlagen hat es bisher hiefür gefehlt.

Sein Leben war ausserdem ein so einfach bürgerliches, jedem romanhaften Anfluge so völlig fremdes, dass eine geeignete Darstellung desselben kaum anders als in der Darlegung seiner zahlreichen Werke erfolgen kann.

Dies ist der Standpunkt, von dem aus der Verfasser an seine Arbeit gegangen ist. Er hofft in derselben das Lebensbild eines Mannes gegeben zu haben, der wie sein grosser Vater ein durch und durch Deutscher Künstler,

---

zu Frankfurt a. O. ist ihm in gleich dankenswerther und bereitwilliger Weise die freundschaftlichste Unterstützung im Ansammeln und Herbeischaffen des Materials gewährt worden.

wohl werth ist, der lebenden Generation, die ihn fast vergessen hat, in's Gedächtniss zurückgerufen, ihrem ehrenden Andenken empfohlen zu werden.

Möchte der Versuch hiezu einem gleich nachsichtigen Urtheile begegnen, als der Biographie Sebastian Bach's zu Theil geworden ist.

Mannheim, im August 1867.

Der Verfasser.

Inhalt

des ersten Bandes.

Carl Philipp Emanuel Bach.

Seite

Einleitung 1

Cap. I. Jugend, Erziehung, Studienzeit, Aufenthalt und Anstellung in Berlin 5

Cap. II. Compositionen während dieser Zeit:

A. Clavier-Compositionen 35

B. Theoretische Arbeiten 91

C. Compositionen für die Orgel und für andere Instrumente 114

D. Kirchen-Musiken 117

E. Die weltlichen und geistlichen Lieder . . . 137

F. Weltliche Cantaten 155

G. Seb. Bach's vierstimmige Choräle 164

Cap. III. Biographisches über die Zeit in Berlin 169

Cap. IV. Anstellung, Aufenthalt und Lebens-Verhältnisse in Hamburg 174

Cap V. Compositionen während der Hamburger Zeit . . . 196

A. Clavier-Compositionen 196

B. Instrumental-Compositionen 236

C. Kirchen-Musiken 243

Anhang zum ersten Bande, mit besonderem Inhalts-Verzeichniss 323

Einleitung.

Es giebt in der Kunstgeschichte Erscheinungen, deren absoluter Werth bei oberflächlicher Anschauung nicht von der Bedeutung zu sein scheint, dass es sich lohnte, ihrem Entwickelungsgange mit sorgfältiger Prüfung zu folgen.

Viele dürften der Meinung sein, dass Carl Philipp Emanuel Bach diesen Kunstgrossen zweiten Ranges angehöre.

Seine eigene Zeit war dieser Meinung nicht. Sie hielt ihn für den ersten aller lebenden Tonsetzer.

Das Andenken an seinen grossen Vater war geschwunden. Was dieser geschaffen hatte, harrte, in vergilbende Papierstösse zusammengebunden, einer fernen Auferstehung oder flatterte als Gegenstand des Studiums für wenige Auserlesene hierhin und dorthin. Der tiefe Ernst in Sebastian Bach's Werken war von seiner Zeit nicht verstanden worden. Händel's Oratorien hatten ihren Weg nach Deutschland noch nicht gefunden; Graun, der viel bewunderte und gefeierte Sanger, lebte ausserhalb der Opernbühne Friedrichs des Grossen nur in seinem Tod Jesu, Hasse nur noch in wenigen Opern in dem Bewusstsein seiner Zeitgenossen fort. Die italienische

Kirchenmusik war noch kaum über die Alpen gedrungen; Alles übrige gehörte den Geistern zweiten Ranges an, aus deren Reihen erst später Joseph Haydn in den Vordergrund heraustrat.

Dem gegenüber war die melodische gesangvolle Schreibart Emanuel Bach's, obschon auch in ihr noch Vieles fur sonderbar, auffallend, unverständlich galt, doch dem Auffassungsvermögen seiner Zeitgenossen zuganglicher, als die tiefsinnigen Toncombinationen seines grossen Vaters es gewesen waren. Eine ungeheure Anzahl von Tonwerken jeder Art war durch ihn in mehr als vierzigjährigem Schaffen an der lebenden Generation vorübergeführt worden. Ein Leben, von ehrenwerther Ordnung erfullt, durch Fleiss und Arbeit ausgezeichnet, hatte die Mitwelt daran gewohnt, in ihm den „Vater der Musiker und des Clavierspiels“ zu verehren. Seine ausserordentliche Virtuosität und das Neue, Frappante in seinen Ideen und Formen, dies alles bot reichen Stoff zur Bewunderung und zum Vergleich mit Anderen. War es da zu verwundern, wenn man ihn nach und nach zu einer Höhe erhob, vor der die grossen Vorgänger, wie die Tonsetzer seiner eigenen Zeit, zurückzuweichen schienen?

Die Nachwelt hat weniger emphatisch über ihn geurtheilt.

Aus der Saat, die er ausgestreut hatte, waren neue Blüthen, eine reichgesegnete Frucht-Erndte emporgewachsen, und, wie es zu geschehen pflegt, der den Keim dazu gelegt, die schöne Gegenwart möglich gemacht hatte, ward vergessen, wie sein Vater vergessen worden war.

So kämpfen und wechseln die Gestaltungen des Lebens hin und her, Nebelmassen vergleichbar, die sich am Saume des Gebirges der Sonne entgegenballen.

Hatte die eigene Zeit, vielleicht nicht mit voller Berechtigung, Emanuel Bach auf die höchste Stufe gestellt, die sie dem Künstlergange eines grossen Genius zuerkennen

konnte, so war die ihr folgende Periode, indem sie ihn über vielen Minderberechtigten vergass, gegen ihn ungerecht.

Unserem Zeitalter ist es vorbehalten, dies Unrecht zu sühnen. Die Werke des Vaters steigen nach und nach aus dem Dunkel und dem Staube der Vergessenheit an das schöne Licht des Tages zurück, und was der Sohn der Kunst gewesen, beginnt mehr und mehr gewürdigt zu werden.

Mit Sebastian Bach und Händel hatte die alte Schule evangelischer Tonsetzer, die Schule der deutschen Contrapunktisten den Kreislauf ihrer ernsten Aufgabe erfüllt. Ueber keinen von beiden konnte die Nachfolge hinaus. Es bedurfte eines vermittelnden Elements, um von ihrer strengen Grösse zu der blüthenreichen Pracht der neueren Tonschöpfungen zu gelangen.

Den Brüdern Friedemann und Emanuel Bach war diese grosse und schöne Aufgabe als Erbtheil ihres Vaters zugefallen.

Der ältere von ihnen hat dieses Vermächtnisses nicht geachtet. In eigensinnigem Beharren auf den alten Bahnen fortschreitend wollte er der neuen Zeit aufzwingen, was schon die Vergangenheit aus den Händen so viel Grösserer kaum hatte annehmen wollen. So musste er resultatlos zu Grunde gehen.

Dagegen hat Emanuel Bach nicht allein den Reichthum der Arbeiten seines Vaters, so weit er ihn empfangen hatte, mit treuem Sinne aufbewahrt, sondern auch die künstlerische Aufgabe erfüllt, in deren Pflege er erzogen worden war.

Sein Vater, der dem Rathe zu Leipzig missliebige Cantor der Thomasschule hatte diesem einst zugerufen: „Die Kunst ist um sehr viel gestiegen, der Gusto hat sich verwunderungswürdig geändert. Die alte Art der Musik will unsern Ohren nicht mehr klin-

gen!“ Was war es, das er mit diesen bemerkenswerthen Worten hatte ausdrücken wollen?

Er wollte sagen: Nicht zum Stillstand oder Rückgang, sondern zum Fortschritt, zu der neuen Art der Musik sind wir berufen!

Der Sohn, von dem Ideengange der grossen Zeit erfüllt, die ihn umgab, unter den belebenden Strahlen der Sonne Friedrichs des Einzigen ihren Grundsätzen folgend, trat mit kühnem Sinn aus dem Banne der alten Kreise heraus, um seiner Kunst der Zukunft hellglänzende Pforten zu öffnen.

So ist seine Besonderheit, sein Wesen, Schaffen und Wirken in Wahrheit einer eingehenden Betrachtung werth.

Capitel I.

Jugend, Erziehung, Studienjahre, Aufenthalt und Anstellung in Berlin.

Carl Philipp Emanuel, der dritte Sohn Sebastian Bach's mit dessen erster Gattin Maria Barbara, (jüngsten Tochter des Johann Michael Bach, seiner Zeit Organisten und Gemeindeschreibers zu Gehren) war am 14. März des Jahres 1714 zu Weimar geboren, grade in der Zeit, während deren sein Vater einen so wenig erfreulichen Briefwechsel mit dem Vorstande der Liebfrauen-Kirche zu Halle zu führen hatte. Sein älterer Bruder Wilhelm Friedemann stand bereits in seinem vierten Lebensjahre. Ein anderer Bruder, Johann Christoph, 1713 geboren, war wieder gestorben.

So hat jene friedliche Residenz des sächsisch-thüringischen Fürstenhauses, dem die deutsche Kunst so vielen Dank schuldet, nicht nur der Blüthezeit des Vaters gelächelt, sondern auch den Mann in's Leben treten sehen, der zwischen seiner unnahbaren Grösse und der glänzenden Zukunft der Musik, die bald genug mit ihren Kunstblüthen der Welt erscheinen sollte, als Verbindungs- und Vermittelungsglied zu dienen bestimmt war.

Die Jugendzeit vieler Männer, denen eine grosse Bestimmung zu Theil geworden, hat das Bild bewegter, seltsamer Lebensverhältnisse geboten. Von solchen ist in den Kinderjahren Emanuel Bach's nichts bemerkbar. Es war der normale Gang der Familie, wie er sich in kleinen

Städten zu gestalten pflegt, die Umgebung eines thätigen Künstlerlebens, in dem, was gefördert wurde zur Ehre Gottes geschah, innerhalb deren die ersten Jahre seiner Kindheit, seine Knaben- und Lehrzeit verlaufen sollten.

Ihm hatte die Natur einen heiteren klaren Sinn verliehen, der sich an das Leben anschmiegen konnte, wie es ihm grade entgegen kam. Schon in früher Zeit trat der ihm später so eigenthümliche Hang zum Muthwillen und zur Neckerei hervor[1]). Ueber ihm waltete die Liebe eines Vaters, der in eigener harter Schule erstarkt, ihm mit festem Sinne die Bahn vorzuzeichnen vermochte, die er innehalten sollte, bis er mit selbständigem Willen sich bewegen durfte. So bietet die Jugendzeit Emanuel Bach's kein Suchen und Irren, kein Ausweichen nach rechts oder links, kein Schwanken und Flattern von hier nach dort, sondern sie zeigt den ruhigen Gang einer von sicherer Hand geleiteten Erziehung, deren wohlthätige Reflexe sich bis in seine späteste Lebenszeit bemerkbar machen.

Als sein Vater Weimar verliess, war er 3 Jahre alt. In seinem 10. Jahre stehend kam er nach Leipzig. Er selbst sagt über seine Jugendzeit in der biographischen Skizze, die er im Jahre 1773 aufgezeichnet hat, nichts als[2]): „Nach geendigten Schulstudien auf der Leipziger Thomas-Schule habe ich die Rechte sowohl in Leipzig als nachher in Frankfurt an der Oder studirt."

Diese magere Notiz meldet eben nur die nackte Thatsache, dass er seine Schulzeit mit besonderem Erfolge durcharbeitet hatte. Noch in späteren Lebensjahren zeigte er gern die günstigen Zeugnisse vor, die er hierüber von dem damaligen Rector Ernesti in Händen hatte. Sonst weiss man, dass er im Jahre 1735, also in seinem 21. Jahre, nach Frankfurt zur Universität gegangen und

---

[1]) Rochlitz, für Freunde der Tonkunst. I 280.
[2]) Burney, Musik. Reise. Th. III.

dass er dort bis zum Jahre 1738, also 3 Jahre geblieben war. Da er nun schon vorher in Leipzig eine Zeit lang dem Studium der Rechte obgelegen hatte, so lässt sich schliessen, dass er etwa bis zum Ende seines 19. Lebensjahres (1733) die Thomas-Schule besucht hat.

In dieser Anstalt, die grade in den letzten Jahren seiner Schulzeit unter Gessner's Leitung stand, wurde, wie bekannt, ein gelehrter, streng wissenschaftlicher Unterricht ertheilt. Diejenigen, die auf ihr die Reife zur Universität erlangten, verliessen sie mit der vollendeten Schulbildung ihrer Zeit.

Wenn man dies und die vier Studienjahre Emanuel Bach's in Leipzig und Frankfurt im Auge behalt, so wird man leicht erkennen, dass er in sorgfältiger Erziehung zu einer höheren Bildung gereift sein musste, als der Mehrzahl seiner Standesgenossen sonst zu Theil zu werden pflegte.

Diese Wohlthat hat ihn durch sein Leben begleitet. Er war mit Graun der einzige Musiker aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der der Feder völlig gewachsen war.

Ueber den Gang, den seine musikalischen Studien genommen haben, ist nur wenig bekannt. Er selbst sagt davon: „In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt als meinen Vater."

Freilich war dieser Lehrmeister der erste, den die Welt damals aufzuweisen hatte. Und sonach ist in jenen wenigen Zeilen genug gesagt. Dass er ausser dem Clavier (und selbstverstandlich der Orgel) noch andere Instrumente spielen gelernt habe, davon ist nirgends eine Spur zu entdecken. Reichardt, der mit der Lebensgeschichte Bach's bekannt genug geworden war, behauptet[1]), dass derselbe von Natur aus links gewesen sei, und daher in der ersten

[1]) Selbst-Biographie. Leipzig. Allg. Mus.-Ztg. Jahrg. 16 (1814) No. 2.

Jugend manche Instrumente verkehrt getrieben habe. Vielleicht war dieser Umstand die Veranlassung, dass der Vater ihm nicht auch wie dem älteren Friedemann Unterricht auf der Violine geben liess. Dass er aber eben nur das Clavier erlernt hatte, ist in jedem Falle für die Betrachtung des Entwickelungsganges, den sein Leben genommen hat, von nicht geringer Wichtigkeit. Denn dadurch, dass dieses Instrument das einzige war, mit dessen Uebung er sich zu beschaftigen hatte, ist er offenbar darauf hingeleitet worden, dasselbe auch für die Composition als sein Haupt-Instrument zu betrachten.

Hilgenfeld sagt von ihm[1]) (es ist nicht bekannt, auf Grund welcher Thatsachen): „Sein Vater widmete ihn den Wissenschaften. Musik sollte er nur zu seiner Freude lernen..... Aber durch den Unterricht, den er von seinem Vater erhielt, so wie durch den fortwährenden Umgang mit Künstlern, die seines Vaters Haus besuchten, hatte er die beste Gelegenheit, sich mit Allem, was zur Musik gehört, gründlich bekannt zu machen und seinen Geschmack auszubilden, sich aber auch mit den verschiedenartigen Richtungen desselben vertraut zu machen. So wurde aus ihm ein gründlicher Musiker und musterhafter eleganter Clavierspieler.“

Auch Rochlitz spricht Aehnliches von ihm aus[2]).

Hiernach wäre es wesentlich dem Zufall zuzuschreiben gewesen, dass Emanuel Bach Musiker geworden.

Dies ist indess schwer zu glauben. Dass Sebastian Bach, dem die möglichst sorgfältige Erziehung seiner Kinder sehr am Herzen lag, ihm eine wissenschaftlich gründliche Bildung zu Theil werden und ihn später die Rechte hat studiren lassen, berechtigt an und für sich zu dieser Annahme nicht. Denn auch Friedemann, der unzweifelhaft für die Musik bestimmt war, dessen ganze

---

[1]) J. S. Bach. S. 10.

[2]) Für Freunde der Tonkunst. Bd. I. 278.

Natur darauf hindrängte, ihn zum Künstler zu machen, und der noch eine Zeit lang mit seinem Bruder Emanuel gemeinschaftlich von dem Vater unterrichtet wurde, hatte Philosophie, Jura und Mathematik studirt. Im Allgemeinen aber war es Sitte der Zeit, dass die Eltern, welche irgendwie die Mittel dazu erschwingen konnten, ihre Söhne auf die Universitäten schickten, auch wenn es nicht eigentlich in ihrer Absicht lag, das Studium die Grundlage ihrer Lebensstellung werden zu lassen. Agricola, 6 Jahre jünger als Emanuel, studirte zu Leipzig die Rechte, während er Sebastian Bach's Schuler in der Musik war, und der Rath zu Hamburg nahm für seine Musik-Directorstelle am Johanneum nur studirte Leute in Anstellung.

Wäre dem aber auch nicht so gewesen, so würde man doch aus der Anlage, die Emanuel für die Musik zeigte und die, wie ein spaterer Zeitgenosse[1]) von ihm erzählt, so gross war, dass er schon in seinem eilften Jahre die Stücke des Vaters, wenn dieser sie setzte, über dessen Schulter weg zu spielen vermochte, so wie aus der Natur des Unterrichts, den er empfing, kaum darauf schliessen können, dass er die Musik bloss zu seiner Freude habe lernen sollen.

Freilich ging nach der Sitte und dem Bedürfniss der Zeit der Unterricht im Clavierspiel mit dem der Theorie der Musik Hand in Hand und ein gebildeter Liebhaber musste mehr leisten können, als man etwa heut zu Tage von einem solchen zu fordern berechtigt sein wurde. Dennoch fand auch damals ein merkbarer Unterschied zwischen der Ausbildung eines Liebhabers und der eines Musikers von Fach statt. Dieser Unterschied war in der Lehrmethode Sebastian Bach's in auffallendem Grade bemerkbar.

Dieselbe war keineswegs darauf berechnet, blosse Liebhaber im Clavierspiel auszubilden. Noch weniger

---

[1]) Schubarth. Aesthetik der Tonkunst. S. 177.

konnte sein Unterricht in der Composition darauf hinauslaufen[1]). Wer so lehrt, lehrt nur für Künstler und solche, die es werden wollen. Oder möchte man glauben, dass die zahlreichen und gediegenen Arbeiten, die jener grosse Meister für Unterrichtszwecke schrieb, das Orgelbüchlein, die Inventionen, die Clavier-Uebungen, das wohltemperirte Clavier u. a., die Ausbildung von Liebhabern hatten fördern sollen? Seb. Bach diente mit seinem ganzen Sein und Leben der Kunst. Ihrer Forderung, ihrem Dienste war auch die Erziehung seiner Kinder gewidmet. Wo er nur geringeres fordern durfte, z. B. bei der Unterweisung seiner zweiten Gattin Anna Magdalena, sehen wir ihn, wie deren Gedenkbuch zeigt[2]), ganz anders auftreten.

In jedem Falle war der Unterricht, den Em. Bach von seinem Vater genossen hat, auf seine künstlerische Ausbildung gerichtet. Wenn dies noch einer Bestatigung bedürfte, so würde diese unschwer in den Concerten zu finden sein, die Seb. Bach für seine Söhne geschrieben hat, und von denen die zwei Flügel-Concerte mit Quartett-Begleitung (in C-dur und E-moll) in die Zeit von 1728 oder 1729, die beiden Concerte fur 3 Flügel aber (in G-dur und D-moll) in das Jahr 1731 fallen. Man denke sich den grössten Clavierspieler seiner Zeit mit seinen beiden Sohnen an drei Flügeln diese Concerte spielend, in denen die Schwierigkeiten, wenn nicht ganz gleich vertheilt, doch sicher bedeutend genug waren, um in der Ausführung Künstlerhände zu erfordern, uud man wird sich sagen müssen, dass es auch in der musikalischen Erziehung eine Grenze giebt, bei der die Richtung auf das blosse Liebhaberwesen durchaus aufhort.

Dieser Art der Erziehung hat dann auch die weitere Folge von Emanuel Bach's Lebenslauf entsprochen.

---

[1]) Bitter, J. S. Bach. Th. I. S. 304 ff.
[2]) a. a. O., Th. I. S. 122.

Uebrigens war wohl das Haus Sebastian Bach's nicht eben der Ort, seine Söhne etwas Anderes als wirkliche Künstler werden zu lassen. Die unausgesetzte Beschäftigung mit der Kunst, die Hilfe, welche sie dem Vater beim Ausschreiben der von ihm componirten Stücke und selbst beim Stechen einiger derselben leisten mussten, der Umgang mit den zahlreichen zum Theil ausgezeichneten und talentvollen Schulern des Vaters, die Musik-Uebungen in der Thomas-Schule, die Auffuhrungen in der Thomas- und Nicolai-Kirche, alles das konnte ein anderes Bewusstsein, als das der vollkommensten Zugehorigkeit zur Musik bei ihnen gar nicht aufkommen lassen. Emanuel Bach sagt selbst: „Der Mangel an auswärtigen Reisen würde mir bei meinem Metier mehr schadlich gewesen sein, wenn ich nicht von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortrefflichste von aller Art von Musik zu hören und sehr viele Bekanntschaften mit Meistern von erstem Rang zu machen und zum Theil ihre Freundschaft zu erhalten. In meiner Jugend hatte ich diesen Vortheil schon in Leipzig, denn es reiste nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich vor ihm hören zu lassen. Die Grösse dieses meines Vaters in der Composition, im Orgel- und Clavierspielen, welche ihm eigen war, war viel zu bekannt, als dass ein Musikus von Ansehen die Gelegenheit, wenn es nur möglich war, hatte vorbei lassen sollen, diesen grossen Mann kennen zu lernen.“ Dass er auch schon als Knabe manchem Künstler in Spiel und Composition überlegen war, und dass Sebastian Bach hiervon eine sehr deutliche Einsicht gehabt hat, das ergiebt sich zur Genüge aus der bekannten Geschichte, die sich in dessen Hause mit dem Orgel- und Klavierspieler Hurlebusch aus Braunschweig zugetragen hat [1]).

So kann es wohl schwerlich als ein blosser Zufall be-

[1]) Bitter, J. S. Bach. Th. II. S. 302.

trachtet werden und allein auf Rechnung überwiegender Befähigung kommen, wenn Emanuel Bach mit seinem Bruder Friedemann unter den Schülern seines Vaters weitab der bedeutendste war und geblieben ist. Und so trat er denn auch unmittelbar nach Beendigung seiner Universitäts-Jahre zur Kunst zurück, indem er den Ruf als Cembalist zu dem damaligen Kronprinzen von Preussen annahm, ohne dass dabei irgend davon die Rede gewesen wäre, dass er seinen Lebensplan habe ändern müssen.

Seine eigene Lebens-Erzählung ergiebt nebenbei, dass er in Frankfurt a. O. „sowohl eine musikalische Akademie, als auch alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bei Feierlichkeiten dirigirt und componirt habe."

Wenn man dies Alles erwägt und dabei im Auge behält, welch' gründliches Wissen, welche Fertigkeit und Uebung damals von einem Cembalisten verlangt wurden, und wenn man ferner das ungeheure Uebergewicht in Betracht zieht, welches Emanuel Bach durch theoretische Kenntnisse in seine Lebensstellung als Musiker mitbrachte, so wird wohl die Annahme gerechtfertigt sein, dass des Vaters Unterricht ihn keineswegs bloss zum gründlich gebildeten Musik-Dilettanten habe fördern wollen.

Diese Ueberzeugung wird bestärkt, wenn man einen Blick auf die Compositionen Emanuel's wirft. Man sieht daraus, dass derselbe vom Jahre 1731, also von seinem 17. Jahre ab, als er zwar noch die Thomas-Schule besuchte, doch aber als ein hinreichend erwachsener junger Mann schon eine ziemlich feste Idee über seinen zukünftigen Lebensberuf haben musste, bis zu seinem Abgange nach Frankfurt a. O., also im Hause und unter der Aufsicht und Leitung des Vaters nicht weniger als

fünf Clavier-Sonaten,
ein Menuett mit überschlagenden Händen,
7 Trii,
2 Soli für Oboe und für Flöte,
1 Suite,

2 Clavier-Concerte mit Instrumental-Begleitung,
6 Sonatinen

componirt hatte, wovon die übergrosse Mehrzahl auf die Schülerjahre von 1731 bis 1733 kommt[1]).

Man weiss auch, dass er im Jahre 1731, also unzweifelhaft unter den Augen seines Vaters, die Menuett mit überschlagenden Händen in Kupfer gestochen und herausgegeben hat.

Müsste sein Vater nicht mit völliger Blindheit geschlagen gewesen sein, wenn er nach diesen Vorgängen hätte glauben wollen, dass aus seinem Sohne Emanuel jemals ein Advocat oder Staats-Beamter nach den steifen Begriffen seiner Zeit werden könne? Nun wird man zugeben müssen, dass Sebastian Bach ein klarer hellsehender Geist gewesen ist, dessen ganzes Sein und

---

[1]) Diese Arbeiten sind nach dem Kataloge von 1790 über den Nachlass Emanuel Bach's und nach den Jahren geordnet folgende:

1731: Zwei Clavier-Soli, eines im musikalischen Allerlei (No. 43) gedruckt, das andere in F-dur $^2/_4$ neu überarbeitet in Berlin 1744.
Menuett mit überschlagenden Handen.
Trio für Clavier und Violine, G-dur $^4/_4$, erneuert Berlin 1746.
Trio für Clavier u. Violoncell, D-moll $^3/_4$, desgl. 1746.
Trio für Flote, Violine und Bass, desgl. 1749.
Trio für dieselben Instrumente, G-dur $^4/_4$, desgl. 1747.
Trio desgl. F-dur $^2/_4$, desgl. 1747.
Trio desgl. A-dur $^4/_4$, desgl. 1747.
Trio desgl. A-moll $^2/_4$, desgl. 1746.
Solo für die Oboe, G-moll $^4/_4$.
Solo für die Flöte, G-dur $^4/_4$.

1732: Clavier-Solo, A-moll $^4/_4$, erneuert Berlin 1744.
desgl. C-dur $^4/_4$, desgl. 1744.
desgl. D-moll $^4/_4$, desgl. 1744.

1733: Suite E-moll $^4/_4$, desgl. 1744.
Concert A-moll $^4/_4$, für Clavier mit Quartett-Begleitung, erneuert Berlin 1744.

1734: 6 Sonatinen in F-dur $^4/_4$, G-dur $^4/_4$, A-moll $^4/_4$, E-moll $^4/_4$, D-dur $^2/_4$, Es-dur $^2/_4$, sämmtlich erneuert Berlin 1744.
Concert für Clavier mit Quartett-Begleitung Es-dur $^4/_4$, erneuert Berlin 1743.

Trachten sich in dem Streben concentrirte, seiner Kunst und seinen väterlichen Pflichten nach allen Seiten hin Genüge zu leisten. Und so wird man ihm auch die Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen, dass er in seinem Sohne Emanuel den Künstler nicht zu Gunsten einer advocatischen Praxis habe unterdrücken wollen. Um so mehr gereicht es ihm zur Ehre, dass er ihn zum wissenschaftlichen Studium angehalten und ihm dadurch eine tuchtige und dauernde Grundlage für sein zukünftiges künstlerisches Leben gesichert hat.

So sehen wir denn auch Emanuel Bach keinen Augenblick schwanken, als die Frage an ihn herantritt, ob er sich ganz der Musik widmen, oder seine Zukunft dem Zufalle und der Ungewissheit uberlassen solle? Er selbst sagt hierüber ganz einfach und ziemlich klar: „Als ich 1738 meine akademischen Jahre endigte und nach Berlin ging, bekam ich eine sehr vortheilhafte Gelegenheit, einen jungen Herrn in fremde Lander zu führen: ein unvermutheter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preussen, jetzigem König, nach Ruppin, machte, dass meine vorhabende Reise rückgängig wurde."

Hier ist nicht im entferntesten angedeutet, dass durch diesen Ruf für seine Lebensstellung eine Aenderung herbeigeführt worden sei. Er hätte wohl gern in Ermangelung einer festen Stelle die Reise in fremde Länder unter, wie es scheint, angenehmen und günstigen Verhältnissen angetreten. Er sollte diese Reise mit dem ältesten Sohne einer vornehmen und reichen liefländischen Familie machen, der in Leipzig studirt hatte, mit dessen Eltern Sebastian Bach bekannt geworden war und denen er Emanuel als Begleiter empfohlen hatte[1]). Aber sowie sich die Gelegenheit zum Eintritt in die künstlerische Lebensbahn bietet, giebt er sie auf, ohne dass er darin etwas anderes als eine

[1]) Rochlitz für Freunde der Tonkunst. Bd. 1. S. 283.

nothwendige Folge seiner bisherigen Vorbereitungen erkennt[1]).

Interessant genug wäre es gewesen zu erfahren, aus welchen Gründen Sebastian Bach für seinen Sohn grade die anmuthige Oderstadt Frankfurt als Universität gewählt hatte, da diese doch nach den Reisebegriffen seiner Zeit den sächsischen Landen ziemlich fern lag, während andere Hochschulen, z. B. Merseburg, Wittenberg und Halle ihm so viel näher und bequemer gewesen wären. Seinen Sohn Friedemann hatte er in Leipzig studiren lassen. Vielleicht hatte er grade aus dieser Erfahrung gelernt, von wie grossem Werthe es ist, wenn die Jugend, eine Zeit lang von ihrer gewöhnlichen Umgebung getrennt, sich durch das Leben mit und unter Fremden einen erweiterten Gesichtskreis, grössere Selbständigkeit der Gesinnung und erhöhte Erfahrung sammeln könne.

Welcher Art die Uebung der Musik damals in dem alten Mess- und Hanse-Platze Frankfurt gewesen, das zu ermitteln ist dem Verfasser, dessen glücklichste Lebenszeit in die musikalischen Bestrebungen jener Stadt fällt, nicht

---

[1]) Durch diese auf E. Bach's eigener Darstellung beruhende Mittheilung berichtigt sich zugleich die Nachricht der Leipziger Allg. Mus.-Ztg. von 1800 S. 4. über die Art und Weise seiner Anstellung bei Friedrich II. Danach hätte er schon lange in Berlin gelebt, ohne dass der König von ihm Notiz genommen gehabt hätte. Endlich sei er zu ihm beschieden worden, um vor ihm zu spielen. Friedrich II. habe ihn gefragt: „Kann Er auch über unbeziffertem Bass aus dem Stegreif eine Melodie herunterspielen?“ Bach habe geantwortet: „Ich will es versuchen, Majestät.“ Nun habe ihm der König die Bassstimme einer Graun'schen Sinfonie vorgelegt, von der er gewiss gewusst habe, dass sie nie in andern Händen als den seinigen gewesen. Bach habe sich an das Clavier gesetzt, die Stimme verkehrt auf das Pult gestellt und meisterhaft gespielt und Friedrich darauf geantwortet: „Nun sehe ich, dass man mir nicht zu viel von Ihm gesagt hat und dass Er sein Handwerk versteht.“ Die Mus.-Ztg. setzt hinzu: Dies war Alles, wodurch der deutsche Künstler vom deutschen König belohnt worden ist! Bach's eigene Lebensnotizen strafen die Erzählung wie die darauf gebaute Schlussfolge Lügen.

gelungen. Rochlitz[1]) sagt hierüber: „In Frankfurt gab es fast nichts an Musik. Emanuel musste alles erst schaffen. Dies gab ihm reiche Gelegenheit, Fertigkeiten und Erfahrung zu sammeln.“ Dass hienach die „musikalische Akademie“, die Bach geleitet haben will, grade von grosser Bedeutung gewesen sein sollte, ist nicht zu vermuthen. Zu jener Zeit können dort ausserhalb der Universitäts-Kreise nur geringe musikalische Mittel vorhanden gewesen sein; denn Frankfurt war trotz Messe und Universitat bei weitem kein Leipzig. Vermuthlich ist die Musik im Wesentlichen dort als ein Theil des gottesdienstlichen Cultus geübt worden und nur bei besonderen Veranlassungen mit in das Universitäts-Leben übergetreten. Das Einzige, was aus jener Zeit aufgefunden worden, sind 3 Musiktexte:

der eine zur Einweihung der dortigen Unter-Kirche am 1. Advents-Sonntage 1736, wohl nach einer Renovirung im Innern der Kirche, welche im 15. Jahrhundert erbaut, schon im 16. Jahrhundert lutherisch geworden war;

der andere für eine von den Studenten der Universität dem Markgrafen Friedrich Wilhelm und seiner Gemahlin am 18. März 1737 aufgeführte Cantate;

der dritte gleichfalls für eine von den Studenten bei Anwesenheit Königs Friedrich Wilhelm I. zur Martini-Messe 1737 aufgeführte Cantate.

Diese Texte sind im Anhange zu diesem Theil abgedruckt. Wenn Emanuel Bach's Angabe: „dass er alle damals vorfallenden öffentlichen Musiken bei Feierlichkeiten dirigirt und componirt habe,“ wörtlich zu nehmen wäre, dann würde man in diesen übrigens mehr als mittelmässigen Texten mindestens einige Ueberbleibsel aus jener seiner ersten Zeit selbstandigen Schaffens besitzen.

In der Genealogie der Bach'schen Familie ist dem

[1]) Für Freunde der Tonkunst. Bd. 1. S. 282.

Namen Carl Philipp Emanuel die Bemerkung beigefügt: „Lebet in Frankfurt an der Oder p. t. als Studiosus und informiret auf dem Clavier.“ Man ersieht daraus, dass derselbe sich dort einen Theil seiner Subsistenzmittel durch Klavier-Unterricht hat verdienen müssen.

Im Uebrigen hat er auch dort wiederum eine Menge von Instrumentalsachen gesetzt, nämlich[1]):

6 Clavier-Sonaten, 1 Trio, 2 Soli für die Flöte, 1 Clavier-Concert mit Instrumental-Begleitung, 1 Menuett (von Locatelli) mit Variationen,

von denen nur das letzte ziemlich schwache Stück auf uns gekommen ist.

Von seinen damaligen Arbeiten hat er selbst nicht viel gehalten. Dies ergiebt sich, abgesehen von gewissen brieflichen Aeusserungen, die er darüber gegen Forkel gethan, daraus, dass er fast alle seine älteren Clavierstücke, einschliesslich der Trii und Concerte, nachdem er in Berlin festen Fuss gefasst und sich zu einer gewissen Reife und Selbständigkeit erhoben hatte, einer Umarbeitung zu unterwerfen für nöthig hielt.

Leider hat Emanuel Bach in seiner biographischen Skizze auch nicht die leiseste Andeutung darüber gegeben,

---

[1]) Specieller bezeichnet sind diese Stücke folgende:

1735: Menuett von Locatelli mit Veränderungen G-dur $^3/_4$.
2 Trii für Flöte, Violine und Bass, A-moll $^3/_4$, erneuert Berlin 1747 und G-dur $^3/_4$.
Solo für die Flöte, G-dur $^4/_4$.
Clavier-Solo, E-moll $^2/_4$, erneuert Berlin 1743.
1736: desgl. G-dur $^2/_4$, desgl. 1743.
desgl. Es-dur $^2/_4$, desgl. 1744.
1737: desgl. C-dur $^4/_4$, desgl. 1743.
desgl. B-dur $^4/_4$, desgl. 1743.
Concert für Clavier mit Quartett-Begleitung, G-dur $^4/_4$, erneuert Berlin 1745.
Solo für die Flöte, G-dur $^4/_4$.
1738: Clavier-Solo, A-dur $^3/_4$, erneuert Berlin 1743.

was den Kronprinzen von Preussen bewogen habe, ihn in seine Dienste zu berufen. Blosse Empfehlungen konnten bei einem Manne von dem Charakter des nachmaligen grossen Königs nicht wohl von Bedeutung sein. Dass Bach selbst eine derartige Stelle nicht gesucht habe, ergiebt sich aus dem Umstande, dass er im Begriffe stand, eine grössere Reise in das Ausland anzutreten, als ihm unvermuthet jene Berufung kam. Ein berühmter Musiker war er zu jener Zeit noch nicht, und von seinen Fähigkeiten und Fertigkeiten für die schwierige Stellung eines Cembalisten Proben abzulegen, hatte er noch keine Gelegenheit gehabt [1]).

Und doch war dieser Punkt für sein ganzes Leben und selbst in Bezug auf die in ihm liegende historische Thatsache von solcher Bedeutung, dass es dem Biographen

---

1) Nach einem, in der Gazette musicale de Paris von 1854 befindlichen „Musikalische Fürsten" überschriebenen und angeblich von Herrn Fétis herrührenden Artikel, der auch in die Neue Berliner Musik-Zeitung übergegangen ist, hätte Philipp Emanuel Bach sich im Jahre 1739 nach Rheinsberg begeben, dort eine Audienz bei dem Kronprinzen von Preussen erbeten, diesem einige Stücke auf dem Klavier vorgespielt, aber ein Engagement nicht erreichen können, weil Friedrich die Mittel zu seiner Bezahlung nicht gehabt habe. Bach habe es vorgezogen zu warten und sei dann nach dem Regierungs-Antritt des Königs in dessen Dienste getreten.

Der Verfasser, in dem Wunsche, diese sonst nirgends ersichtlichen Angaben näher zu constatiren, hat sich an Herrn Fétis mit der Bitte gewendet, ihm die Quellen dafür zu bezeichnen. Er hat darauf die Antwort erhalten, dass Herr Fétis sich nicht erinnere, über Bach etwas anderes, als was in seiner Biographie universelle des musiciens I. S. 203 enthalten sei, geschrieben zu haben, und ihm insbesondere nicht bekannt sei, dass Bach je in Rheinsberg gewesen.

Gleichzeitig hat Herr Fétis dem Verfasser sein Bedauern darüber ausgesprochen, dass ihm, wie er erst jetzt bemerke, die a. a. O. als in seinem Eigenthum befindlichen Autographen Philipp Emanuel Bach's (16 Briefe und eine „kurze Anweisung zum General-Bass" petit en 4° obl. 30 pages) bis auf 4 Briefe, deren Abdruck weiterhin erfolgen wird, gestohlen worden seien.

schwer genug wird ihn ohne Weiteres zu übergehen. Freilich fehlt nicht mehr als Alles, um bestimmtere Anhaltspunkte zu finden. So bleibt, weil ein gewisser Ideen-Zusammenhang doch vorhanden gewesen sein muss, nichts weiter übrig als die Vermuthung, dass Bach's in der ersten Zeit seines künstlerischen Strebens unverkennbare Vorliebe für das Instrument des Königs, die Flöte, die Veranlassung gegeben haben könne, ihn in dessen Nähe zu ziehen. Er hatte schon in Leipzig 5 Trii und 1 Solo fur Flöte gesetzt. In Frankfurt a. O. waren wieder 1 Trio und 2 Soli für die Flöte entstanden, und in Berlin sehen wir seine schaffende Thätigkeit 1738 gleichfalls mit 2 Flöten-Concerten beginnen. Ware es nicht möglich gewesen, dass die eine oder andere dieser Arbeiten durch Zufall oder Absicht zu dem Kronprinzen gelangt wäre und dessen Interesse für den jugendlichen Componisten erweckt hätte?

Eine definitive Anstellung hat Bach zu jener Zeit noch nicht erhalten, wie er denn auch dem Kronprinzen in dessen damalige Residenz nicht gefolgt ist. Er selbst sagt: „Gewisse Umstände machten, dass ich erst 1740 bei Antritt der Regierung seiner Preussischen Majestät förmlich in dessen Dienste trat.“ Man könnte hinzufügen, dass er erst ein Jahr später, als Graun im Jahre 1742 die neue grosse Oper des Königs vollständig organisirt hatte, etatsmässig angestellt worden ist, wie sich dies aus dem von Friedrich dem Grossen eigenhändig vollzogenen „Etat von denen Besoldungen derer Capellbedienten von Trinitatis 1744 bis Trinitatis 1745“ ergiebt, in welchem man dem Namen Bach unter den „anno 1741 zugekommenen Capellbedienten“ mit einem Gehalte von 300 Thlr. begegnet [1]).

---

1) Dieser Etat, im Königl. geheimen Staatsarchiv zu Berlin befindlich, der für die damalige Zeit und für deren Künstler-Geschichte

Die Betrachtungen, denen diese Blätter gewidmet sind, gestatten nicht, auf die vielfachen Interessen einzugehen,

---

nicht ohne Bedeutung ist, mag deshalb in seiner ganzen Ausdehnung hier folgen. Er lautet:

„Etat

Von denen Besoldungen derer K. Capell-Bedienten. Hiezu werden gezahlet aus der General-Domainen-Casse an den Hofstaats-Rentmeister Cunow . . . . . 46,927 Thlr. 22 ggr. 9 Pf.
Ferner aus der Hofstaats-Casse, wegen des Cammer-Musicante Sydow's so mit auf diesen Etat gebracht worden . . . . . 400 „ — „ — „
47,327 Thlr. 22 ggr. 9 Pf.

Diese werden wieder ausgezahlet wie folget:

1. Den 1. Capell-Bedienten,

dem Capellmeister Graun jährlich	800	Thlr.		
demselben an Zulage	1200	„		
			2000	Thlr.
dem Concertmeister Graun jährlich	800	Thlr.		
demselben an Zulage	400	„		
			1200	„
dem Benda sen.	500	Thlr.		
demselben an Zulage	300	„		
			800	„
dem Schardt			400	„
dem Ems			400	„
dem Janitsch			350	„
dem Hock			400	„
dem Blume			300	„
dem Baron			300	„
dem Grundke			300	„
dem Petrini			400	„
dem Benda jun.	150	Thlr.		
demselben an Zulage	150	„		
			300	„
Waldhornist Horschky			150	„
dem Gerbisch			156	„
dem Georg Benda			156	„
dem Lange			220	„
dem Richter			120	„
dem Benkowski			120	„
dem Timler			120	„
dem August			120	„
dem Payly			120	„
			8432	Thlr.

welche dieser, so viel dem Verfasser bekannt, zum ersten Male veröffentlichte älteste Etat der Opern- und Kammer-

---

2. Denen neuen Capell-Bedienten, so anno 1741 zugekommen.

Dem Gasparini		1700 Thlr.	
dem Benedetto Moltini; inclusive des versprochenen Präsents .	1100 Thlr.		
demselben an Zulage . . .	600 „		
		1700	„
dem Lorio Campolongo		600	„
dem Salmibeni		3000	„
dem Porporino		2000	„
dem Antonio Romani		1000	„
dem Venturini		1000	„
dem Capellmeister Graun zur Unterhaltung des Paulino zur Berechnung		400	„
dem Joseph Benda		250	„
dem Seifarth		300	„
dem Freydenberg		200	„
Vor den Russen, welchen Seine Köngl. Maj. informiren lassen, an den Concertmeister Graun		360	„
dem Franz Benda dem Jüngeren . .		150	„
dem Eicke		140	„
dem Gebhardt		150	„
dem Rolle		150	„
dem B a ch		**300**	„
dem Hesse		300	„
dem Speer		300	„
dem Schaule		900	„
dem Contra-Violon Richter		160	„
			14360 Thlr.

Denen letzteren Capell-Bedienten, so anno 1742 zugekommen.

Der Quantz			2000 Thlr.
der neue Musicus Mara			600 „
der Mahler Fabri	700 Thlr.		
der Hautboist Döbbert	300 „		
der Flöteniste Riedt	300 „		
der Pfeiffer, Scholar von Quantz . .	300 „		
2 Souffleurs à 40 Thlr.	80 „		
2 Notisten à 30 Thlr.	60 „		
dem Stimmer des Clavicins, Rost . .	30 „		
		1770	„
dem Angelo Cori		1200	„
		5570	Thlr.

Musik Friedrich's des Grossen anregt. Für den besonderen Zweck dieses Werks ist nur hervorzuheben, dass Emanuel Bach, nicht in vorzugsweise hervorragender Stellung engagirt, dasselbe Gehalt erhielt, welches der Mehrzahl der eigentlichen Kapellisten zukam, von denen, abgesehen von den Gebrüdern Graun, nur Benda als erster Violinist, ferner Schardt, Ems und der Harfenist Petrini, endlich der Contra-Bassist Janitsch und die Cellisten Hock und Mara höhere Gagen erhielten, während 15 Musiker geringer besoldet waren. Gewiss war ein Gehalt von 300 Thlr. selbst in jener Zeit, in der das Geld einen so viel höheren Werth hatte, die Bedürfnisse der mittleren Classen aber ungleich einfacher und eingeschränkter waren, nicht übermässig. Es ist aber nicht ausser Acht zu lassen, dass bei solchen Anstellungen das Gehalt nur die feste Basis des Einkommens auszumachen pflegte, und dass Unterricht und Composition dazu dienen mussten, diesem diejenige Höhe zu geben, welche zum wohlauskömmlichen Leben erforderlich war. Dass Bach seine Anstellung nicht als eine schlechte angesehen hat, geht zur Genüge daraus hervor, dass er keinen Augenblick darüber in Zweifel war, sie anzunehmen.

Bekanntlich war Friedrich der Grosse, während er als Kronprinz seinen Hof in Rheinsberg hielt, keines-

---

Denen Danseurs und Danseuses.

dem Lany	2000 Thlr.	
der Barberini	3000 „	
ferner in 15 Positionen . .	13565 „	22 ggr. 9 Pf.
dem Kammer-Musicant Sydow in Potsdam	400 „	
		18965 Thlr. 22 ggr. 9 Pf.

Recapitulation: . .

8432 Thlr.	
14360 „	
5570 „	
18965 „	22 ggr. 9 Pf.
47327 Thlr.	22 ggr. 9 Pf.

Eigenhändig gezeichnet: Friedrich.

wegs in der Lage, über grosse Summen verfügen zu können. Und obschon auch dort Kammer-Concerte zu den regelmässigen Unterhaltungen seiner Mussestunden gehörten, so war seine Kapelle doch nur von geringerem Umfange. Ihr gehörten damals an: Graun, (seit 1735) Franz und Johann Benda, Schardt, Blume, Gruner als Violinisten, Hock als Violoncellist, Janitsch für das Lauten-Violon, Petrini für die Harfe, Baron für die Theorbe, Reich für die Bratsche, Horschitzky für das Waldhorn und Schaffrath für den Flügel[1]). Da letzterer in dem Etat pro 1742 nicht mehr vorkommt, so ist es wahrscheinlich, dass Bach in dessen Stelle getreten ist. Es ist übrigens bekannt, dass Friedrich grade in dem letzten Regierungs-Jahre Friedrich Wilhelm's I. (1739) vielfach durch auswärtige Geschäfte und durch die Begleitung des Königs auf einer Reise durch Preussen in Anspruch genommen war. In diesen Umständen wird der Grund der nicht sogleich erfolgten festen Anstellung zu suchen sein. Man würde selbst vermuthen können, dass Bach zunächst nur das Versprechen einer Anstellung erhalten gehabt und dass die Zahlung des Gehalts erst mit dem Regierungs-Antritte des Königs begonnen habe.

Dem steht indess die Aeusserung seiner Selbstbiographie entgegen, „dass er die Gnade gehabt, das erste Flötensolo, was Friedrich als König gespielt, in Charlottenburg mit dem Flügel ganz allein zu begleiten.“ Dieser Umstand spricht dafür, dass die unvermuthete Berufung in den Dienst des Kronprinzen vom Jahre 1738 bindender Natur gewesen ist. Mit welchen Empfindungen mag der junge Kunstler sich damals vor dem Könige an den Flügel gesetzt haben, um ihm die ersten Dienste in einer Kunst zu leisten, die in dieses grossen Fürsten wunderbaren Lebensgang wie Sonnenschein durch dunkle Wolkengebilde herniederblicken sollte.

---

1) Schneider, Geschichte der Berliner Oper. S. 51.

Ueber die Dienstpflichten, die er fortan in seinem Amte zu üben hatte, ist direct nur Weniges bekannt. Er hatte als Cembalist in den Privatconcerten des Königs das Accompagnement am Flügel auszuführen. Was in dieser Hinsicht verlangt wurde, von jedem einigermassen geübten Begleiter geleistet werden musste, das wird bei Gelegenheit der Besprechung des 2. Theils von Bach's „Versuch über die wahre Art des Clavierspiels" mitgetheilt werden. Dass der Dienst an sich kein ganz leichter war ergiebt sich daraus, dass der König in gewöhnlichen Zeiten, mit Ausnahme der Montage und Freitage, an denen Oper zu sein pflegte, täglich seine regelmässigen Kammerconcerte hielt, welche Abends von 7 bis 9 Uhr stattfanden[1]). Der König, in allen seinen Verrichtungen von der höchsten Pünktlichkeit, durfte diese um so mehr von seinen Kapellisten fordern, die sich in der Regel schon vor der nöthigen Zeit vollzahlig einfanden. Punkt 7 Uhr erschien er selbst in dem Concertsaale, und legte in der Regel die Concertstimmen selbst auf.

In diesen Concerten pflegte er „von seinem einsichtsvollen schönen Geschmack und seiner ausnehmenden Fertigkeit auf der Flöte Proben darzulegen"[2]), indem er einige der Flöten-Concerte blies, deren Quantz nicht weniger als 299 für ihn componirt hatte. Doch spielte er auch ab und zu Concerte von seiner eigenen Composition. Auch Quantz liess sich öfter dort hören und es kamen Violoncellsoli, so wie zwischen den Instrumental-Sachen hin und wieder Arien vor, die von den Königlichen Sängern gesungen wurden[3]).

„Friedrich II.", so sagt ein Zeitgenosse, der lange Zeit hindurch die Erlaubniss gehabt hatte, den Concerten

---

[1]) Doch wird die Regelmassigkeit der Opernbühne in Berlin wohl erst begonnen haben, als das Opernhaus daselbst (Ende 1742) vollendet war.

[2]) Marpurg, histor. krit. Beiträge. I. S. 76 ff.

[3]) Preuss, Gesch. Friedrich's II. S. 371. 372.

des Königs beizuwohnen[1]), „war gewohnt, 5 Mal täglich auf der Flöte zu blasen. Noch gegen Abend pflegte er die 6 oder in den letzten 10 bis 15 Jahren die 3 bis 4 Concerte, die er am Abend mit seinen Kammermusikern blasen wollte, vorher zu üben, so dass diese, wenn sie im Vorzimmer warteten, ihn die schweren Stellen, die sie ihm accompagniren sollten, in seiner Kammer üben hörten.“ Bach's Dienst erforderte also eine fast tägliche Anwesenheit von mehreren Stunden. Doch lag die Schwierigkeit desselben weniger in der regelmässigen Zeitbestimmung als in der Ausübung selbst.

Es ist bekannt, dass, ein so grosser Künstler der König im Adagio war (und Fasch durfte von ihm rühmen, dass unter allen Virtuosen von Rang, die er gehört, sein Freund Bach, Franz Benda und König Friedrich II. das rührendste Adagio vorgetragen hätten[2]), er sich doch nicht überall streng an den Takt hielt, und dass ihm die schnellen Sätze nicht selten Schwierigkeiten bereiteten. Es gehörte daher grosse Aufmerksamkeit und Uebung dazu, ihm in dem Accompagnement am Flügel, auf dem damals der Zusammenhalt der mehrstimmigen Musikausfuhrungen beruhte, zu folgen[3]). Auch ist es bekanntlich ein Anderes, ob man in dem gewöhnlichen Gange der Verhältnisse Musik treibt, oder ob man hiebei einen

---

[1]) Reichardt, Kunst-Magazin. 1791. S. 40.

[2]) Zelter, Biographie Fasch's. S. 47.

[3]) Reichardt (Musikal. Almanach, 1796) erzählt, dass der König, wenn er aus dem Takt gekommen war, selbst „mit Macht“ Takt zu schlagen pflegte. Ein begeisterter Zuhörer desselben habe einst zu Emanuel Bach, der bei einer solchen Gelegenheit accompagnirt hatte, indem er das Spiel des Königs gelobt, ausgerufen: „Und wie viel Takt!“ worauf Bach (in der ihm gewöhnlichen satyrischen Weise) geantwortet habe: „Ja, vielerlei Takt!“

Eine ausführliche und höchst interessante Beschreibung eines der Kammer-Concerte Friedrich's des Grossen aus dem Jahre 1773, in welchem der König 3 Flöten-Concerte von Quantz gespielt hatte, findet sich in Burney's musikal. Reise-Tagebuch Th. III. S. 104 ff.

Fürsten Dienste zu leisten hat, der selbst Virtuose von Rang, Tonsetzer und Kunstkenner von grosser Bedeutung, in der Weltgeschichte den stolzen Rang Friedrich's des Einzigen einnimmt.

Bach's dienstliche Stellung war daher eine jedenfalls schwierige, zeitraubende und bisweilen angestrengte, zumal der König seine bleibende Residenz keineswegs in Berlin hatte, sondern sich vielfach und mit Vorliebe in Potsdam und Sanssouci und, wie oben bemerkt worden ist, auch in Charlottenburg aufhielt. Dass Bach aber die Ehre, Cembalist des grossen Königs zu sein, sehr wohl zu schätzen wusste, ergiebt sich daraus, dass er noch in späteren Jahren bei Skizzirung seines Lebens als des einzigen Details und zwar mit einem gewiss gerechtfertigten Stolze des Umstandes gedenkt, dass er dem Könige nach dessen Regierungsantritt das erste Flötensolo, und zwar allein (d. h. ohne Orchesterbegleitung), am Flügel accompagnirt habe.

Neben Bach war noch ein zweiter Cembalist in der Königlichen Kapelle angestellt. Als solcher soll zunächst Schale fungirt haben[1]), von dem einige Clavier-Compositionen bekannt geworden sind. In dem Etat von 1744 kommt sein Name nicht vor, da eine Verwechselung mit dem unter No. 2 mit einem Gehalt von 200 Thlr. angeführten Schaule nicht wohl angenommen werden kann. Er wird daher erst später auf den Etat gebracht worden sein[2]). Dieser zweite

---

[1]) Schneider, Geschichte der Berliner Oper, S. 71, nach Angabe eines alten Manuscripts.

[2]) v. Ledebur bezeichnet ihn in dem Berliner Tonkünstler-Lexicon (S. 498) als Violoncellisten. Indess wurde er 1764 Dom-Organist, muss also Orgel- und Clavierspieler gewesen sein. Dies bezeugen auch die „Wöchentl. Nachrichten über die Musik in Leipzig 1766", S. 79, wo von ihm gesagt wird, dass er Clavier und Orgel sehr gut gespielt und für beide Instrumente sehr viel schönes gesetzt habe. Er war 1713 zu Brandenburg geboren († 1800 zu Berlin) und ein Schüler Rolle's, hatte in Halle die Rechte studirt und war zuerst 1753 als Violoncellist in die Kapelle des Markgrafen Heinrich zu Schwedt getreten, von wo aus er 1742 in die Kgl. Kapelle überging.

Cembalist war gleichfalls berufen, Friedrich II. in seinen Kammerconcerten zu accompagniren. Später fand ein regelmässiger Wechsel von 4 zu 4 Wochen zwischen den beiden Cembalisten statt. Zu Anfang der Regierung des Königs scheint der zweite Cembalist nur in Abwesenheits- oder Krankheitsfällen Bach's eingetreten zu sein, da Friedrich, an dessen Begleitung gewöhnt, ihn ungern vermisste. Vom Jahre 1754 ab war die zweite Cembalistenstelle durch Nichelmann, einen der späteren Schüler Sebastian Bach's besetzt.

Bis zum Jahre 1742 bestand die Kapelle des Königs aus 2 Flügeln, 12 Violinen, 4 Violen, 4 Violoncellis, 3 Contra-Violons, 4 Flöten, 2 Bassons, 2 Waldhörnern, 4 Hautbois, 1 Theorbe und 1 Harfe, zusammen 39 Personen. Marpurg[1]) führt als Kapellisten des Königs im Jahre 1755, also 15 Jahre nach Bach's Anstellung, im Ganzen 42 Personen auf, unter denen sich ausser dem Kapellmeister, dem Concertmeister und den beiden genannten Cembalisten 14 Violinisten, 3 Bratschisten, 6 Violoncellisten und Contra-Bassisten, 3 Oboisten, 1 Theorbenspieler, 4 Flötisten, 2 Waldhornisten, 2 Fagottisten und 1 Harfenist befunden haben, zu denen unter Anderen noch immer zwei Gebrüder Benda, Agricola, (als Kammer-Componist) Hock und Mara gehörten.

Im Frühjahr 1756 zog sich Nichelmann, indem er seine Entlassung nahm, aus der Kapelle des Königs zurück. An seine Stelle wurde auf Franz Benda's Vorschlag der damals 20jährige Carl Friedrich Christian Fasch berufen. Dessen Vater, Fürstlich Anhalt-Zerbstscher Kapellmeister, ein nahezu 70jähriger Greis, war dieser Berufung zunächst sehr entgegen. Er hatte den Wunsch, seine eigene Stelle von seinem einzigen geliebten Sohne übernommen zu sehen. Zudem war es für ihn ein empörender Gedanke, diesen Sohn an einem, wie er glaubte, irreligiösen Hofe zu wissen,

---

[1]) Historisch-kritische Beiträge. Bd. 1. S. 76.

wo Voltaire und Maupertuis das Land mit ihren Irrthümern erfüllten. Bach's Vermittelung gelang es indess, seine Zustimmung herbeizuführen. Er war ein Freund des alten Fasch und unterstützte durch einen ausführlichen Brief die Wünsche des Sohnes, der das lebhafteste Verlangen trug, im Dienste des grössesten Fürsten seiner Zeit und in Gemeinschaft der grössesten Meister jener Tage, eines Bach, der beiden Graun, der Gebrüder Benda und eines Quantz, sich der Uebung der Kunst hingeben zu können. Bach setzte dem alten Fasch auseinander, „dass man in den Landen Friedrichs des Grossen glauben könne, woran man wolle, dass der König zwar selbst nicht religiös sei, aber deshalb auch niemand mehr oder weniger achte.“ Er bot sich selbst an, den jungen Künstler zu sich in Kost und Wohnung zu nehmen und ihn so viel wie möglich vor jeder Verführung zu wahren [1]). Dieses Schreiben wirkte auf den alten Mann, nicht weniger die Versicherung des Zerbster Hofes, dass seine Stelle nach seinem Tode vorläufig unbesetzt bleiben solle. So trat denn der junge Fasch im Frühjahr 1756 in des Königs Dienst, der darin bestand, dass er abwechselnd mit Bach von vier zu vier Wochen die Concerte des Königs auf dem Flügel zu begleiten hatte. Jedoch durfte er die ersten vier Wochen in Potsdam (wo der König sich aufhielt) nur zuhörend bei der Kammermusik zugegen sein, um Bach's Accompagnement zu hören und zu studiren. Dann verliess dieser Potsdam und Fasch begann seine dienstlichen Functionen [2]).

Es ist bemerkenswerth, wie Bach in dieser Angelegenheit die Interessen des Königs mit denen des Freundes und mit seinen eigenen zu vereinigen, für sie handelnd und mitwirkend einzutreten verstanden hat. Dem jungen Fasch leistete er hiedurch einen grossen Dienst und dem

---

[1]) Zelter, Fasch's Biographie, S. 13.
[2]) A. a. O. S. 14.

Könige wusste er einen vorzüglichen Cembalisten zu schaffen, wie dieser ihn nur wünschen konnte. Ihm selbst aber musste daran gelegen sein, seine Stelle auf diese Weise ohne Verlegenheit für die Königlichen Concerte besetzt zu wissen, für den Fall dass er den Dienst des Königs verlassen sollte. Denn seine Bestrebungen waren wohl schon zu dieser Zeit darauf gerichtet, dermaleinst in eine freiere, selbständigere künstlerische Stellung übertreten zu können. Dass er Fasch in Wohnung und Kost nahm, ist jedenfalls ein Zug, der ihn als den Sohn einer Familie von Musikern alten Schlages charakterisirt, in der für alles was der Kunst angehörte, eine gewisse Gegenseitigkeit und Gemeinschaftlichkeit der Interessen selbstverständlich war.

Der König war bald an Fasch's Accompagnement gewöhnt. Bach war ein grosser Künstler, und gewiss der erste Accompagnist, der damals überhaupt existirte. Aber das immerwährende Wiederholen derselben Stücke hatte ihm Ueberdruss gemacht. Dies gab sich darin zu erkennen, dass er in denjenigen Stellen, in denen sich der König, seinem Gefühle nachgebend über den Takt hinwegsetzte, oder wo er im Allegro bei schwierigen und einen langen Athem erfordernden Passagen den Mangel an Fertigkeit mit willkührlichem Ausdruck zu verdecken suchte, nicht nachgiebig genug war. Der König empfand dies. Die Folge davon war, dass er Bach weniger schätzte, als dieser es verdiente.

Fasch dachte und handelte hierin anders, zur grossen Zufriedenheit des Königs. Um so mehr lag es in Bach's Interesse, ihn in seiner Stellung zu erhalten. Indess auch Fasch, so sehr er dem Könige persönlich ergeben war, scheint doch das Schwierige und Abhängige derselben empfunden zu haben. Nach dem 7jährigen Kriege war es seine bestimmte Absicht, seine Entlassung zu fordern. Man wird weiter unten sehen, in welcher Weise Bach ihn daran verhindert hat.

Aus der vorstehenden durchweg auf authentischen Mittheilungen beruhenden Darstellung des musikalischen Lebens am Hofe Friedrich's des Grossen wird der geneigte Leser einen ungefähren Einblick in die Verhältnisse erlangt haben. Die Aufmerksamkeit des Königs war nach dieser Seite seines merkwürdigen Lebens hin zwischen der Pflege der grossen (italienischen) Oper und zwischen der Kammermusik getheilt, in der die Uebung des Flötenspiels weitab die bedeutendste Stelle einnahm. Dies hat oft genug Veranlassung gegeben, die Einseitigkeit zu tadeln, mit welcher die Musik am Hofe des Königs behandelt worden sei. Doch sind auch die Urtheile, die hierüber laut geworden, ~~sind~~ nicht ohne Einseitigkeit. Friedrich der Grosse war ein besonderer Verehrer des italienischen Opernstyls, aber die Opern der Italiener liess er nicht auf seine Bühne kommen. Graun und Hasse, die deutschen Tonsetzer, waren seine Männer. Die französische Musik (Gluck vielleicht mit eingerechnet) mochte er nicht. In der Kammer überwog bei ihm das Interesse für sein eigenes Instrument, und er blies ausser seinen eigenen nur Flöten-Concerte von Quantz. Alles dies darf nicht hindern anzuerkennen, dass Friedrich der Grosse einer der Haupthebel der musikalischen Bildung seiner Zeit gewesen ist. Mag er mit dem herannahenden Alter hinter dem Fortschritt zurückgeblieben sein, in welchem wir die Kunst am Schlusse seines Jahrhunderts bewundern, finden wir auch keine Spur davon, dass er für die Tonwerke Händel's oder Gluck's, deren Glanzperiode in die Zeit seiner Regierung fiel, Sympathie gezeigt habe, so ist es doch Thatsache, dass ausser den bedeutenden Musikern seiner Umgebung Sebastian Bach von ihm hochgeschätzt, mit Königlicher Gunst empfangen und behandelt worden ist. Ebenso ist es unzweifelhaft, dass sein Beispiel, sein Mitwirken, seine persönliche Uebung einen bedeutenden und nachhaltigen Einfluss auf die musikalische Bildung und die künstlerischen Bestre-

bungen nicht bloss seiner Hauptstadt, sondern auch seiner Zeit überhaupt ausgeübt haben. Dies beweist schon der Zusammenfluss und das Zusammenwirken so vieler musikalischer Kräfte, die sich unter ihm, ungeachtet seiner grossen Vorliebe für die italienische Musikrichtung, zu der klassischen Berliner Schule zusammen fanden und fast ein halbes Jahrhundert lang wahrlich nicht ohne Wirkung und Erfolg mit einander gewirkt haben. Dies beweist ferner nicht weniger der bedeutungsvolle Umstand, dass, während diese Manner in der Oper wie in den Kammermusiken vollauf thätig waren, sich gerade durch sie nicht bloss der neuere deutsche Styl zu entwickeln begann, sondern dass sich zu gleicher Zeit auch in ihnen für die Theorie der Musik eine Pflanzschule bildete, deren Resultate die künstlerische Richtung ihrer Zeitgenossen weithin uberdauert haben. Wäre dies möglich gewesen, wenn Friedrich's des Grossen musikalische Richtung nicht klassischer Natur gewesen wäre? Gehörten die beiden Graun, die Benda, Fasch, Agricola, Nichelmann und Bach nicht der klassischen Schule an? Und bezeugt nicht das treffliche Werk von Quantz über die Flöte, dass dieser grosse Künstler durch und durch von dem altklassischen Geiste der Musik erfüllt war? In Dresden hatte die grosse, besonders reich ausgestattete und von Hasse so trefflich geleitete Oper unter August III. keinen anderen Zweck, als den der Unterhaltung für den König und den Hof. Friedrich II. diente mit seiner Oper der Kunst. Er leitete sie bis in das Detail hinein selbst. Wenn dies unter Umständen für die Personen, die dabei mitzuwirken berufen waren, lästig sein konnte, so gab es dem Ganzen doch ein gewisses Gepräge von Bedeutung und Grösse, das wohl geeignet war jene persönlichen Uebelstände als untergeordnet und erträglich erscheinen zu lassen, zumal einem Manne wie dem grossen Könige gegenüber.

Auch für die Kammermusik war die Rückwirkung, welche der musikalisch geformte Sinn des Königs ausübte, von nicht zu unterschätzendem Gewicht. Die italienische Melodieen-Bildung, der Reiz gefälliger Klangwirkungen, das in der deutschen Musik bis dahin über Gebühr vernachlässigte sinnliche Element — dies alles verpflanzte sich aus der Oper und Kammer des Königs in das allgemein künstlerische Bewusstsein der Zeitgenossen und begann dort seine Verschmelzung mit dem altklassischen Geiste, aus der weiterhin so schöne Früchte erwachsen sollten.

Carl Philipp Emanuel Bach ist dessen Zeuge. Schwerlich würde er es vermocht haben, die Schranken der alten Schule, in der er erzogen war, zu durchbrechen und gewissen Richtungen der Tonkunst die neuen Bahnen anzuweisen, die diese von ihm ab und wesentlich durch seine Anregung schreiten sollten, wenn er nicht am Hofe Friedrichs des Grossen jene Verschmelzung von Gesang und klassischer Würde in sich aufgenommen hätte, die in seinen Tonstücken so sehr bemerkbar ist. Das Gesangsmässige in der Musik, die Melodie war es, die er dort mit so grossem Glücke seinen Instrumental-Compositionen aufprägen lernte, das lyrische Element, das ihn lehrte dem deutschen Liede Inhalt und Form zu verleihen.

Es ist nicht absichtslos, dass diese Thatsache an den Anfang des Lebenslaufs gestellt wird, der von dem merkwürdigen Manne hier aufgezeichnet werden soll. So wenig wie die künstlerische Richtung seines grossen Vaters, eben so wenig ist seine eigene eine zufällige gewesen. Sie ist aus der Rückwirkung hervorgegangen, welche des Königs wunderbarer Geist auf seine Umgebung ausüben musste. Bach lebte am Hofe unter und mit Männern, die mit ihm demselben Ziele zusteuerten. Er überwog, vielleicht mit Ausnahme von Graun, ihrer Alle. Der Schöpfer des modernen Liedes und der neueren Musikschule für das Clavier erstarkte in seinem Streben, in seinem Wollen

und Können in jener Sphäre, die bewusst oder unbewusst die Grundlage der Kunst, den Ernst und die Strenge des Styls mit dem Wohllaute der berechtigten sinnlichen Elemente in Uebereinstimmung zu setzen trachtete. Emanuel Bach war sich hierüber keineswegs unklar. Oder was hätte es sonst für eine Bedeutung, wenn er in seiner mehrerwähnten biographischen Skizze ausdrücklich sagt:

„Meine preussischen Dienste haben mir nie so viel Zeit übrig gelassen, in fremde Länder zu reisen. Ich bin also beständig in Deutschland geblieben und habe nur in diesem meinem Vaterlande einige Reisen gethan. Dieser Mangel an auswärtigen Reisen würde mir bey meinem Metier mehr schädlich gewesen sein, wenn ich nicht von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, in der Nähe das Vortrefflichste von aller Art von Musik zu hören.... Von allem dem, was besonders in Berlin und Dresden zu hören war, brauche ich nicht viel Worte zu machen; wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt, als besonders mit der accuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfing, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich nach meiner Empfindung befürchte, dass sie gewissermassen schon viel verloren habe .... Genug, ich musste mich begnügen und begnügte mich auch sehr gerne, ausser den grossen Meistern uns'res Vaterlandes das Vortrefflichste von aller Art zu hören, was die fremden Gegenden uns nach Deutschland herausschickten. Und ich glaube nicht, dass ein Artikel in der Musik übrig sei, wovon ich nicht einige der grössten Meister gehört habe."

Nun ist Bach, abgesehen von einer Badereise nach Teplitz im Jahre 1743, wohl nur als Knabe mit seinem Vater in Dresden gewesen. Denn das Reisen war zu jener Zeit schwierig und kostbar. Es können daher die Eindrücke, die er empfangen hat und die, wie er selbst sagt,

einen so grossen Einfluss auf ihn ausgeübt haben, kaum anderswohin als auf seine Stellung in Berlin zurückgeführt werden. Er stand als Cembalist des Königs geradezu im Centrum des dortigen musikalischen Strebens wie des Drängens der Zeit. Man darf hiernach dem glücklichen Umstande der ihn dort hin berufen hatte, eine nicht geringe kunstgeschichtliche Bedeutung beilegen.

Bei dem specielleren Eingehen auf seine Thätigkeit als Tonsetzer wird sich oft genug die Veranlassung ergeben, neben diesen Lichtseiten auch der Schatten zu gedenken, an denen es, zumal bei dem auf praktische Erfolge gerichteten Streben Bach's, keineswegs gefehlt hat.

Emanuel Bach behandelt in seiner Lebens-Skizze die seiner Anstellung folgenden 27 Jahre seines Lebens mit ziemlicher Kürze. Er sagt von ihnen nur: „Von dieser Zeit an (1740 bis 1767 im November) bin ich beständig in preussischen Diensten gewesen, ohngeachtet ich ein paarmal Gelegenheit hatte, vortheilhaften Rufen anderswohin zu folgen. Seine Majestät waren so gnädig, alles dieses durch eine ansehnliche Zulage meines Gehalts zu vereiteln.“ Weiterhin sagt er: „Anno 1744 habe ich mich in Berlin mit Jungfer Johanna Maria Dannemannin, eines dasigen damals lebenden Weinhändlers jüngsten Tochter, verheyrathet.“

Diese einfachen Nachrichten genügen nicht, um eine Uebersicht von seinen Lebensverhältnissen zu gewinnen. Auch sonst sind kaum die nothdürftigsten Andeutungen darüber aufzufinden gewesen. Diesen letzteren gehört an, dass Emanuel im Jahre 1743, also ein Jahr vor seiner Verheirathung, „sehr gichtbrüchig war und deshalb das Teplitzer Bad gebrauchen musste.“

Es ist ferner der besondere Antheil bekannt, den er an dem Besuche hatte, den sein Vater im Jahre 1747 Friedrich dem Grossen abgestattet hat. Hiemit und mit der Notiz, dass er auch einmal (1758), muthmasslich mit seinem Freunde und Collegen Fasch, zum Besuche

bei dessen Vater in Zerbst war, dass er in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Berlin dem nachmaligen Herzog Carl Eugen von Würtemberg Musik-Unterricht gegeben und bei der Prinzessin Amalia von Preussen, des Königs jüngerer Schwester, in besonderer Gunst gestanden hat, wäre auch ziemlich erschöpft, was sich von seinem Leben in Berlin sagen liesse, wenn nicht die Arbeiten dieses ausgezeichneten Mannes den sonst leeren Rahmen seines Bildes in vollkommener Treue und Vollständigkeit ausfüllen hülfen.

Capitel II.

Compositionen während dieser Zeit.

Diese Arbeiten sind reich genug, um alle sonst fehlenden biographischen Nachrichten zu ergänzen, und sie liegen zum grossen Theil in einer Vollständigkeit und Correctheit vor, wie diese sich in den Ergebnissen der Thätigkeit älterer Meister aus dem Anfang und der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nur selten vorfindet. Sie geben in ziemlicher Genauigkeit den künstlerischen Lebensgang Emanuel Bach's an und gewähren einen genauen Ueberblick über sein gesammtes schaffendes Wirken.

A. Die Clavier-Compositionen.

Das Clavier war Bach's Haupt-Instrument, muthmasslich das einzige, das er etwa mit Ausnahme der Orgel überhaupt gespielt hat. Ihm hat er während seines Aufenthaltes in Berlin den weitüberwiegenden Theil seiner Thätigkeit zugewendet. In ihm hat er die besondere Aufgabe seiner künstlerischen Lebens-Entwickelung gefunden.

Seine in Berlin für das Clavier geschriebenenen Compositionen sind in chronologischer Reihenfolge aufgeführt folgende:

1738: Clavier-Concert, G-dur $^2/_4$ mit Quartett-Begleitung.

1739: Sonate für Clavier (gedr. in der 1. Samml. der musikal. Nebenstunden).
Clavier-Solo, B-dur $^2/_4$.
Clavier-Concert, C-moll $^2/_4$ erneuert 1762.

1740: Clavier-Solo (gedr. in der 3. Samml. von Marpurg's Clavierstücken).
Desgl. G-dur $^2/_4$.
6 Sonaten, Friedrich II. gewidmet, (gestochen bei Schmidt, Nürnberg 1743).
Concert für 2 Claviere, 2 Hörner, Quartett F-dur $^4/_4$ in Potsdam gesetzt.
Clavier-Concert G-moll $^3/_4$ mit Quartett-Begleitung.
Desgl. A-dur $^4/_4$ mit Quartett-Begleitung.

1741: Desgl. A-dur $^3/_4$ mit Quartett-Begleitung.

1742: 3 Sonaten (1., 2. und 4. der Würtembergischen Sonaten, 1745).
Concert mit Quartett-Begleitung, G-dur $^4/_4$.
Desgl. C-dur $^2/_4$.

1743: Clavier-Solo, D-dur $^3/_4$ in Teplitz componirt.
Die 3. und 5. der Würtembergischen Sonaten.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, D-dur, (gest. bei Schmidt in Nürnberg).

1744: Clavier-Solo, D-dur $^3/_4$.
Die 6. der Würtembergischen Sonaten.
Clavier-Sonate gedr. in den Oeuvres mêlées, P. III. E-dur $^4/_4$.
Desgl. gedr. in den Oeuvres mêlées, P. IV. D-moll $^4/_4$.
Desgl. C-dur $^{12}/_8$ in der Coll. recréative. Oeuvre II.
Desgl. C-dur, gedr. im Musik. Allerlei, St. 38.
Desgl 4 Sonaten der 2. Forts. der Reprisen-Sonaten.
Clavier-Concert, F-dur $^4/_4$ mit Quartett-Begleitung.
Desgl. A-dur $^4/_4$ gedr. bei Winter in Berlin.

Desgl. D-dur $^4/_4$.

1745: Clavier-Solo, G-dur $^2/_4$.
Sinfonie, auf das Clavier accommodirt, E-moll $^4/_4$.
Menuett mit Veränderungen, C-dur $^3/_4$.
Clavier-Concert mit Quart.-Begleitung $^3/_4$.
Desgl. G-dur $^2/_4$.
Desgl. D-moll $^4/_4$.
Desgl. D-dur $^4/_4$, (fine den 5. April 1745).

1746: 4 Clavier-Soli, C-dur $^4/_4$, G-moll $^4/_4$, F-dur $^4/_4$, F-dur $^6/_8$.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, A-dur $^4/_4$.
Desgl. mit Quartett-Begleitung, C-dur $^4/_4$.

1747: 2 Clavier-Soli, B-dur $^4/_4$, F-dur $^4/_4$.
Arioso mit Veränderungen, F-dur $^2/_4$.
Sonate fur Clavier mit 2 Tastaturen, D-moll $^3/_4$.
1 Sonate der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, A-moll $^4/_4$ erneuert in Hamburg 1775.
Desgl. mit 2 Hörnern und Quartett, D-moll $^4/_4$.

1748: Clavier-Solo, G-dur $^3/_4$.
Desgl. gedr. in Wewer's Tonstücken,
Desgl. D-moll $^3/_8$,
Clavier-Concert mit 2 Flöten und Quartett, D-moll $^3/_4$,
Desgl. Quartett, E-moll $^2/_4$,
} alle vier in Potsdam gesetzt.

1749: Clavier-Solo, F-dur $^4/_4$ gedr. in den Oeuvres mêlées, P. I.
2 desgl. D-moll $^4/_4$, A-moll $^4/_4$.
Desgl. im Musik. Mancherlei, St. 14. 15.
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, B-dur $^4/_4$, (gest. von Schmidt in Nürnberg), gesetzt in Potsdam.

1750: Allegretto mit Veränderungen, C-dur $^2/_4$ gedr. im Musik. Allerlei, St. 3.
Clavier-Solo, G-dur $^2/_4$ ebendort gedr.
6. Sonate der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

Clavier-Concert mit Quartett, 2 Hörnern, Trompeten, Pauken, 2 Oboen, 2 Flöten, D-dur $^2/_4$.

Desgl. mit Quartett, A-moll $^3/_2$.

1751: Suite, gedr. im Musikal. Allerlei. St. 25.

Clavier-Concert, A-dur $^4/_4$.

1752: Clavier-Solo, gedr. in Marpurg's raccolta.

Desgl. G-moll $^2/_4$.

Lied mit Veränderungen, F-dur $^6/_8$ „Ich schlief, da träumte mir", gedr. im Musik. Allerlei u. Vielerlei.

1753: 6 Sonaten für Clavier, zum 1. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.

Fantasie in C-moll, ebendazu gehörig.

Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, A-dur $^4/_4$ in Potsdam gesetzt.

Desgl. mit Quartett-Begleitung, G-moll $^4/_4$ in Potsdam gesetzt.

Desgl. C-moll $^4/_4$.

1754: Clavier-Solo, gedr. im Musik. Mancherlei.

Desgl. Es-dur $^4/_4$.

4 petites pièces. (la Gause, la Pott, la Borchwardt, la Böhmer).

Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung u. 2 Flöten, G-moll $^2/_4$.

Sinfonie für Clavier und Violine, D-dur $^4/_4$.

1755: 6 Fugen für Clavier, D-moll $^3/_4$, F-dur $^4/_4$, A-dur $^4/_4$, G-moll $^4/_4$, Es-dur Allabr., C-moll $^4/_4$. (Die meisten gedruckt).

10 petites pièces. (la Philippine, la Gabriel, la Caroline, la Princette, l'Aly, la Gleim, la Stahl, la Bergius, la Buchholz, la Herrmann).

Clavier-Solo, E-dur $^3/_4$.

Allegretto, C-dur $^4/_4$.

Allegro, D-dur $^4/_4$.

Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, F-dur $^2/_4$.

Concert für die Orgel oder Clavier, G-dur $^4/_4$.

1756: Clavier-Solo, E-moll $^2/_4$.

6 petites pièces. (la capricieuse, la complaisante, les langueurs tendres, la journalière, l'irresolue, la Louise) gedr. im Musik. Allerlei und in Marpurg's 2. raccolta.

Andantino, D-moll $^2/_4$ gedr. ebendort.

Clavier-Solo, gedr. ebendort.

1757: 2 Clavier-Soli, A-dur $^4/_4$, B-dur $^4/_4$, gedr. in den Oeuvres mêlées.

Desgl. C-moll $^4/_4$.

3 desgl., gedr. im Musik. Mancherlei.

5 petites pièces. (la Xenophon, la Sibylle, la Sophie, l'Ernestine, l'Auguste, gedr. im Allerlei und in Marpurg's raccolta)

1758: Clavier-Solo, H-moll $^4/_4$, gedr. in der Collection recréative, Oeuvre I.

Desgl., gedr. in den Oeuvres mêlées P. IX., in Zerbst gesetzt.

Desgl., gedr. in den Oeuvres mêlées P. XI.

No. 5 der Reprisen-Sonaten.

No. 3 und 4 der 1. Fortsetzung derselben.

No. 6 der 2. Fortsetzung.

2. Sonate der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber.

Sinfonie F-dur $^4/_4$ im Jahre 1765 in Potsdam für Clavier eingerichtet, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

Sinfonie G-dur $^4/_4$ 1766 für Clavier eingerichtet, gedr. im Musik. Vielerlei.

12 kleine Stücke mit 2 und 3 Stimmen, in Taschenformat, gedr. Berlin bei Winter.

1759: Die 1. 2. 3. 4. und 6. der Reprisen-Sonaten.

Clavier-Solo, A-moll $^2/_4$.

5. Sonate der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

2. desgl. der 2. do.

3 Fantasien und 3 Solfeggios, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

Concert für die Orgel oder das Clavier mit Quartett-Begleitung und 2 Hörnern, Es-dur $^2/_4$.

Sonate für Clavier und Gamba, G-moll $^2/_4$.

1760: Clavier-Solo, B-dur $^4/_4$.

Sonate 1 und 2 der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

3 petites pièces: Allegro, Polonaise und Veränderungen auf eine italienische Ariette, gedr. im Musik. Allerlei und Vielerlei.

1761: 3. Sonate der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

1762: 5. do. do.

Sonate 1 und 5 der leichten Clavier-Sonaten.

6 Menuetten } zum Theil in die Jahre 1763, 64
3 Polonaisen } und 65 fallend, in Potsdam gesetzt.

2 Clavier-Concerte mit 2 Hörnern und Quartett-Begleitung, B-dur $^4/_4$ und C-moll $^4/_4$.

Sonatine für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten und Quartett, D-dur $^3/_4$.

Desgl. für 2 Claviere, 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Basson und Quartett, A-dur $^6/_8$.

3 desgl. für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten und Quartett, G-dur $^3/_4$, G-dur $^6/_8$, F-dur $^3/_4$.

1763: 6. Sonate der 3. Sammlung für Kenner und Liebhaber.

Clavier-Solo, H-moll $^3/_4$.

Desgl., gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

5 Clavier-Soli, E-moll $^4/_4$, A-dur $^4/_4$, B-dur $^3/_4$, D-dur $^4/_4$, C-dur $^4/_4$.

Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, F-dur $^4/_4$.

4 Trii, H-moll $^4/_4$, B-dur $^3/_4$, Es-dur $^4/_4$ und F-dur $^4/_4$ (Potsdam).

5 Sonatinen für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten, Quartett, B-dur $^3/_4$, E-dur Allabr., C-dur $^2/_4$, D-dur $^3/_4$, C-dur $^6/_8$.

1764: 2. 3. 4. und 6. der leichten Clavier-Sonaten.
2 Sonatinen für Clavier, 2 Hörner, 2 Flöten und Quartett (Potsdam), F-dur $^4/_4$, Es-dur $^4/_4$, beide gedruckt.

1765: Concerto, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.
9 Sätze für Clavier, gedr. in der 1. Sammlung der kurzen und leichten Clavierstücke (Potsdam).
4. und 6. Sonate der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber (Potsdam).
2. 3. und 5. Sonate für Damen (Potsdam).
2. Sonate der 4. Sammlung für Kenner etc.
Clavier-Solo, Es-dur $^4/_4$ (Potsdam).
Desgl. A-dur $^4/_4$ (Potsdam und Berlin).
Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, B-dur $^4/_4$.
Desgl. Es-dur $^3/_4$.

1766: 3 Clavier-Sätze, gedr. in den kurzen und leichten Clavierstücken.
12 Variationen zu einer französischen Romanze, G-dur $^4/_4$.
3 Clavier-Soli, B-dur $^4/_4$, B-dur Allabr., E-dur $^3/_2$.
1. 4. und 6. Sonate für Damen (Potsdam).
Clavier-Solo, gedr. bei Breitkopf 1785.
Desgl., gedr. im Musik. Vielerlei.
3 Fantasien und 3 Solfeggien, 3 Menuetten und 3 Polonaisen, gedr. im Musik. Vielerlei.
4. Sonate der 3. Sammlung für Kenner etc.
Trio für Clavier und Flöte, C-dur $^2/_4$.

1767: 12 Sätze für Clavier, gedr. in den kurzen und leichten Clavierstücken, 2. Sammlung.

Diesen zahlreichen Stücken aus der Berliner Zeit Emanuel Bach's sind noch anzureihen, ohne dass das Jahr der Entstehung bekannt wäre:

4 abwechselnde Clavier-Menuetten, gedr. im Musik. Mancherlei.

Ein canonischer Einfall, gedr. im 3. Bande der Marpurg'schen Beiträge.

Verschiedene Exempel und Canones zu Marpurg's Abhandlung von der Fuge.

1 Sonate, abgedr. im Musik. Allerlei.

1 Duo im Contrapunkt, A-moll 2/4.

5 verschiedene kleine Clavierstücke, gedr. in Marpurg's raccolta I.

Sinfonie mit dem Fürsten Lobkowitz, einen Takt um den andern aus dem Stegreif.

Will man diese ausserordentliche Anzahl von grösseren und kleineren Musikstücken nach ihren verschiedenen Kategorien classificiren, so ergeben sich

1.	an Sonaten und Solis für das Clavier allein, wobei bemerkt werden mag, dass die nach dem Nachlass-Katalog als Clavier-Soli bezeichneten Stücke den Sonaten angehören	116
2.	an Suiten, Sinfonien, freien Fantasien und Concerten für Clavier ohne Begleitung anderer Instrumente	6
3.	an Clavier-Variationen	4
4.	an Fugen für Clavier	6
5.	an kleinen Stücken jeder Art, einschliesslich der Menuetten, Polonaisen, kleinen Fantasien, Solfeggien	105
	Zusammen	237

Ferner mit Begleitung von Instrumenten:

6.	Concerte	38	
7.	Sonatinen	12	
8.	Trii	5	55
			292

Von diesen Stücken sind während der Lebzeit Bach's 175 gedruckt worden, und es sind daher mehr als 100 ungedruckt geblieben[1]).

[1]) Selbstverständlich sind in der obigen Nachweisung die ver-

Stellt man dieser ausserordentlichen Thätigkeit den inneren Werth der Arbeiten gegenüber, so steigt ihre Bedeutung. Zwar findet man in ihr zunächst Emanuel Bach noch in dem Gange, den ihm die Schule des Vaters angewiesen hatte; aber man erkennt auch, dass er die Bahn seiner Vorgänger sehr bald mit sicherem Bewusstsein verlässt. Die schönen und bedeutungsvollen Erfolge des polyphonen Styls, in denen er selbst begonnen hatte seine Schwingen für den weiteren Flug zu prüfen, werden von ihm aufgegeben. Aber nicht zerschlagen ward die Form, in welcher er begonnen hatte den Inhalt seines Geistes darzulegen. Sie wurde von Grund aus erneuert, für grössere Erscheinungen, für eine neu belebte Gestaltung des innersten Wesens der Musik vorbereitet.

Der polyphone Styl hatte seinen Gipfelpunkt in Sebastian Bach erreicht. Darüber hinaus war ein Neues auf dem alten Wege nicht mehr möglich. Das eigensinnige Verfolgen jener Richtung wurde zur Verknöcherung, zur Versumpfung geführt haben. Friedemann Bach, der grosse, wie Wenige begabte Contrapunktist, der auf jenen Wegen weiter wandeln wollte, ist darüber zu Grunde gegangen und Kirnberger wie Marpurg, diese sich feindlich abstossenden Charaktere, würden vergessene Männer sein, wenn ihnen nicht die Vortrefflichlichkeit ihrer theoretischen Schriften die Pforten für das Gedächtniss der Nachwelt offen gehalten hätte.

Emanuel Bach, als Theoretiker jenen überlegen, trat mit kühnem und freiem Geiste in die neue Musik-Epoche über, deren Blüthe in das letzte Fünftheil des vorigen Jahrhunderts fallt. Wie Sebastian Bach und Händel für den Kirchenstyl und das Oratorium, Gluck für die Oper, so eröffnete er für die Clavier-Musik jene

---

schiedenen Bearbeitungen nicht mit enthalten, denen Bach eine grosse Anzahl seiner Clavierstücke unterzogen, indem er sie für andere Instrumente und zu Trio's, umgearbeitet hat.

Bahn neuer Schöpfungen, deren die gebildete Welt harrte. Schon die Zeitgenossen aus Bach's Periode gewöhnten sich daran, mit bewunderndem Erstaunen zu dem bewährten Meister aufzublicken. Er hatte es, der erste unter allen bekannt gewordenen Musikern gewagt, populaire Musik zu setzen, populair in dem besseren Sinne des Wortes. Er hatte zugleich gewagt den Humor in die Musik einzuführen, und das alles für ein Instrument, das den weiteren Kreisen der Liebhaber wie der Kenner zugänglich war. Er hatte dies gethan, ohne deshalb den künstlerischen Inhalt, die Gediegenheit der Form und des Satzes aufzugeben. Darum wirkten seine Clavier-Compositionen, um die sich gewissermassen der ganze übrige Inhalt seines Lebens gruppirt, sehr bald wie electrisch zündende Funken. Oder was wäre es anderes gewesen, was J. Haydn so lebhaft angeregt hatte, dass er noch in seinem Greisenalter sein Bekanntwerden mit den Bach'schen Clavier-Sonaten als einen Wendepunkt für seine künstlerische Entwickelung bezeichnet hat? Es war etwa im Jahre 1748[1]), als er, damals 16 Jahre alt, aus dem Kapellhause entlassen, ein armseliges Dachstübchen zu Wien bezog, um sein Leben durch Mitspielen bei Nacht-Musiken und in den Orchestern zu fristen. Er übte sich fleissig in der Composition. „Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Claviere sass, beneidete ich keinen König um sein Glück.“ Damals war es, als ihm die ersten 6 Sonaten von Emanuel Bach (muthmasslich die 1742 erschienenen und Friedrich dem Grossen gewidmeten, vielleicht auch die Würtembergischen Sonaten) in die Hände fielen. „Da kam ich nicht mehr von meinem Claviere hinweg, bis sie alle durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe. Emanuel Bach

1) Griesinger, biographische Notizen über J. Haydn, S. 12.

liess mir auch selbst einmal ein Compliment darüber machen.“ Und Haydn blieb dieser Verehrung treu. Man mag seine Clavier-Sonaten betrachten von welcher Seite man will, man findet in ihnen die Bahn genau inne gehalten, die Emanuel Bach dieser Kunstform aufgeprägt hatte, ja man findet viele derselben in Schreibart und Charakter dessen Clavierstücken vollkommen ähnlich. Auch hielt sich Haydn, der Veranlassung hatte Emanuel Bach für seine theoretischen Studien dankbar zu sein, selbst noch in seinen späteren Lebensjahren mit dessen neueren Compositionen in Verbindung. In einem Briefe, den er am 16. Februar 1788, dem letzten Lebensjahre Bach's, an Artaria in Wien schrieb, bittet er diesen, indem er ihm „für überschucktem kostbarem Käs und für Würste“ dankt zugleich: „Nächstdem auch ihm die letzten 2 Werke für das Clavier von E. P. Emanuel Bach zu übersenden“[1]).

Wenn man auf die in den deutschen Landen durch nahe ein halbes Jahrhundert hin weit verbreitete Ueberzeugung blickt, welche in Emanuel Bach den Vater des modernen Clavierspiels ehrte, und wenn man die Leistungen und Erfolge derjenigen betrachtet, die zu gleicher Zeit mit ihm in Lehre und Schrift, in Theorie und Praxis für die Musik gewirkt haben, wenn man dann dem Aufschwunge einige Aufmerksamkeit zuwendet, den mit und seit ihm die musikalische Bildung nahm und mit dem er fortlebte und fortschritt, dann muss man zu der Ueberzeugung gelangen, dass Bach's Lehre, mehr noch das Studium und die Uebung seiner zahlreichen und so überaus anziehend wie für Jedermann spielbar geschriebenen Clavierstücke die Ausbildung und Vervollkommnung zahlreicher Musiker gefördert haben müsse. Denn es gab in jener ganzen Zeit ausser ihm und dem ganz andere Bahnen verfolgenden Dom.

---

1) Nohl, Künstlerbriefe, S. 102. Mit den bezeichneten Werken sind offenbar die letzten Hefte für Kenner und Liebhaber gemeint.

Scarlatti († 1751) nur wenige Tonsetzer von Rang und noch wenigere Lehrer von Bedeutung, die diesem neueren Clavierstyl gewachsen, zu seiner Verbreitung und Fortentwickelung fähig gewesen wären.

Drei Punkte sind es vor allem, durch die Bach in der Formation seiner Clavierstücke bildend und veredelnd gewirkt hat, nämlich:

1. durch die Einheit der Idee, die er in jede seiner Arbeiten zu legen wusste,
2. durch deren geistvolle Behandlung, vermöge deren er den Spieler zum Denken und Empfinden nöthigte,
3. durch seine leichte und fassliche Technik.

Was den ersten dieser drei Punkte betrifft, so war bei der grossen Mehrzahl der Clavier-Compositionen jener Zeit[1]) der gemeinsame Ausdruck, die Harmonie der einzelnen Theile oder Sätze, deren innere Uebereinstimmung kaum noch entfernt zu bemerken. Das Untereinandermengen der Affecte, einander widerstreitender Elemente,

---

[1]) Selbst der gelehrte Marpurg charakterisirt in seinen Clavierstücken verschiedener Art (1762) noch die Sonate folgendermassen: „das Wort Sonate pflegt man in besonderm Verstande alsdann zu gebrauchen, wenn die 3 oder 4 aufeinanderfolgenden Sätze mit nichts als den die Bewegung anzeigenden Wörtern, z. E. mit Allegro, Adagio, Presto charakterisirt werden, obgleich in manchem Stücke das vollkommene Merkmal einer Allemande, Courante u. s. w. vorhanden ist. Das erste und letzte Stück, oder das mittlere und letzte wird in hurtiger Bewegung und aus eben dem Ton und Modo, und in dem ersten Falle das mittlere, in dem anderen aber das erste in langsamer Bewegung gesetzt etc. Auf diese Art wird es ordentlicher Weise gehalten. Ausserordentlicher Weise können alle 3 Stücke einer Sonate im Ton und Modo von einander unterschieden sein..... Man hat Exempel an den Probestücken unseres berühmten Herrn C. P. E. Bach." Hiernach hätte es für die Sonate, ungeachtet Bach deren schon seit mehr als 20 Jahren gesetzt hatte, nur jene rein äusserlichen Bestimmungsformen gegeben. Dass sie, wie dies bei ihm von Anfang an der Fall war, einen bestimmten Gedanken in durchgeführter Einheit enthalten müsse, und dass eben die Stücke Bach's in diesem Punkte eine Neuerung von grösster Bedeutung enthielten, dies scheint Marpurg völlig entgangen zu sein.

welches den Zweck hatte, den verschiedenen Vortrag zu zeigen, war überwiegend geworden.

Diesem Unwesen trat Bach in seinen Arbeiten entgegen. Unter allen seinen zahlreichen Clavierstücken wird sich kaum eines finden, in dem nicht der durchgehende einheitliche Charakter mit Deutlichkeit erkennbar wäre. Hierin lag ein ungeheurer Fortschritt.

Ueber die Auffassung, die er in der Ausführung seiner Clavier-Compositionen forderte, hat er sich am klarsten in seinem Versuche über die wahre Art des Clavierspiels ausgesprochen: „Ein Musikus kann nicht anders rühren, er sei denn selbst gerührt". Alles bloss Bravourmässige, der Charlatanismus in der Kunst war ihm verhasst. Das Clavierspiel sollte ein singendes sein. Daher seine melodieuse, klare Behandlung der Tonstücke, das gefühlvoll rührende, das er in sie zu legen wusste, das geistvoll spielende, humoristisch neckende derselben, das in allen Verwickelungen und Verbindungen klare Hervortreten der Haupt- und Neben-Gedanken. „Mich däucht", sagt er am Schlusse seiner Lebensskizze, „die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren; wenigstens bei mir nicht." Diesem Grundsatze entsprechen alle seine Claviersachen, sowohl die aus der ersten als die aus der letzten Zeit seines Lebens.

Was endlich die Technik anlangt, so ist sie oft genug brillant und erfordert durchweg eine zierliche, feine und saubere Hand. Aber wer sich durch gehäufte Schwierigkeiten und glänzende Kunstfertigkeit im modernen Sinne zur Geltung bringen will, wird hier seine Rechnung nicht finden. Bach's Sonaten und Concerte können in technischer Beziehung von jedem Spieler bewältigt werden, der die Finger so weit in der Gewalt hat, um mässigen Forderungen zu genügen. Aber Niemand wird sie spielen können, der nicht zugleich auch die Fähigkeit hat, den in ihnen liegenden Sinn durch den Vortrag auszudrücken.

Wie wohl Bach's Clavierstücke sehr oft eine populäre Farbe tragen, so findet man doch in ihnen Unterhaltungs-Musik in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes nirgends. „Bach vereinte in seinen Clavier-Compositionen die strenge Schule seines Vaters, dessen kunstvolle Architektonik und harmonischen Reichthum mit dem Schmelz der italienischen Cantilene[1]). Wie Sebastian Bach in seinen Clavierwerken französische Eleganz, italienischen Wohlklang und deutsche Gemüthstiefe zu vereinigen wusste, so war der Sohn sich bewusst, „das Propre und Brillante des französischen Geschmacks mit dem Schmeichelhaften der welschen Art zu vereinigen.““ Viele seiner Zeitgenossen hielten ihn für barock. In jedem Falle war er in allen Clavierschöpfungen, die nicht einen völlig secundären Charakter tragen, genial, kühn in seinen Harmonien, unerschöpflich in Erfindung und Gedankenfülle. Wenn Kirnberger[2]) von Sebastian Bach's Fugen sagen konnte, jede derselben trage einen genau begrenzten Charakter an sich, durch welchen sie sich von allen übrigen unterscheide, so konnte Reichardt[3]) mit nicht geringerem Rechte von Emanuel Bach's Sonaten behaupten: „Jede hat etwas Besonderes, wodurch sie sich von allen anderen deutlich unterscheidet. Ohnmöglich wäre es, zu sagen: „die beiden Sonaten gehoren zusammen, das ist ein Paar.“

Seine Zeit war die des Uebergangs der alten Instrumental-Technik für das Clavier in den Gebrauch der anderen Instrumente, des verbesserten Flügels und des Pianoforte. Obschon Bach selbst bis an sein Lebensende dem Clavichord „dem Instrumente der Bache,“ und seinem Silbermann'schen Claviere insbesondere treu geblieben ist, auf diesen Instrumenten Wunder der Ausübung vollbringend, so war er doch geistig frei genug, um auch

---

[1]) E. F. Baumgart, Vorrede zu der neuen Ausgabe der Sonaten für Kenner etc. Breslau bei Leuckart.

[2]) Kunst des reinen Satzes. Th. I. S. 203

[3]) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. S. 10.

der neueren Instrumental-Technik Genüge zu leisten. Und so sind seine Clavierstücke nicht bloss für seine, sondern auch noch für unsere Zeit geschrieben.

Emanuel Bach hat bei diesen, wie auch bei manchen seiner anderen Compositionen, nicht überall den absoluten Standpunkt im Auge gehabt, den die Kunst streng genommen erfordert und den man in den Arbeiten seines Vaters und in denen Beethoven's so unverrückbar fest gehalten findet. Er war ein praktischer Kopf und schrieb für Bedürfnisse und Forderungen, die nicht immer mit den Bedingungen rein künstlerischer Zwecke in Uebereinstimmung waren. Rochlitz behauptet[1]), Bach habe seine Musikstücke für verschiedene Klassen von Spielern gearbeitet und diese immer streng geschieden. Zur ersten Klasse hätten die Schüler gehört, für die er Uebungsstücke gesetzt habe; zur zweiten Klasse habe er die Virtuosen gerechnet, für die er schwere, oft ungewöhnliche Sachen geschrieben; die dritte Klasse habe die Musik bezahlen müssen, damit er von der Einnahme aus derselben bequem und angenehm habe leben können; in der vierten Klasse endlich seien diejenigen gewesen, die er auf den Titeln als „Kenner und Liebhaber" bezeichnet habe. Diese Klassificirung möge man im Auge behalten, wenn man aus Bach's Arbeiten Resultate ziehen will, die für die Kunstgeschichte von Werth sein sollen.

Von den Arbeiten Bach's aus seiner früheren Zeit (in Frankfurt und Leipzig) ist nur Weniges bekannt. Es mag gestattet sein, seines Erstlingswerkes für die Oeffentlichkeit, der im Jahre 1731, also in seinem 17. Lebensjahre von ihm selbst in Kupfer gestochenen Menuett mit übergeschlagenen Händen als einer Arbeit, welche mit seinem künstlerischen Charakter in keinem weiteren Zusammenhange steht und etwa als ein gelungener Schüler-

---

1) Dialogen über musikal. Zeit-Gegenstände. Leipz. Allg. M.-Z. Jahrgang 25. S. 90.

versuch zu betrachten ist, vorübergehend Erwähnung zu thun. Er selbst nannte diese von D. Scarlatti vielfach in Anwendung gebrachte Compositionsart später „eine natürliche und damals sehr eingerissene Hexerei[1])." Den grösseren Theil seiner gleichzeitigen und späteren Clavier-Arbeiten, welche in die Leipziger Schulzeit und in die Frankfurter Studienjahre fallen (von 1731 bis 1738) hat er selbst später umgearbeitet. Seine eigentliche Thätigkeit als Clavier-Componist begann in Berlin (1743 bis 1746) wo er, was er in seinen Studienjahren zu Leipzig und Frankfurt a/O. an Sonaten und Concerten componirt hatte, erneuerter Umarbeitung unterzog. Von ihrer ersten Conception hat man nichts kennen gelernt. Bach hat in einem Briefe an Forkel vom 10. Februar 1775, der weiterhin mitgetheilt werden wird, anerkannt, dass die meisten seiner ungedruckten Clavier-Compositionen „entweder sehr alte oder leichte Sachen für Anfänger" gewesen seien. Damit hat er wohl sagen wollen, dass die sehr alten Sachen eben Anfängerarbeiten, oder solche gewesen seien, deren bleibender Werth von ihm selbst für zweifelhaft erachtet werden müsse. Die erste seiner bekannt gewordenen Compositionen aus der Berliner Periode ist eine Sonate vom Jahre 1739, gedruckt in dem ersten Hefte der „musikalischen Nebenstunden." Ihr folgte aus dem Jahre 1740 eine Sonate, gedruckt 1760 in der 3. Sammlung von Marpurg's Clavierstücken. Diese Sonate (D-dur $\frac{4}{4}$) verdient schon deshalb eine besondere Aufmerksamkeit, weil in ihr, als der zweitältesten der bekannt gewordenen Clavier-Sonaten, die spatere Sonatenform Emanuel Bach's vollständig ausgeprägt ist. Die Gedanken treten in einer Freiheit und Ungezwungenheit auf, welche, wenn das Jahr des Ursprungs nicht bekannt ware, leicht auf eine spätere Zeit schliessen lassen würden. Nur an wenigen Stellen verrathen leise Andeutungen die Alt-Bach'sche Schule.

---

[1]) Burney. Mus. Reisen III. S. 203.

Das Andante hat jene gesangvolle feine Melodik, welche des Meisters beste Zeit kennzeichnet und im dritten Satz zeigt sich der Humorist, der später in den Clavier-Sachen eine so bedeutende Rolle zu spielen bestimmt war, in seinen Anfängen.

Die erste bedeutendere Arbeit, mit der Bach vor die Oeffentlichkeit trat, war eine in grosser Zeit geschriebene, mit einem grossen Namen verknüpfte Sonaten-Sammlung. Im Jahre 1740, dem Jahre des Regierungsantritts Friedrich's des Grossen componirt, erschienen 1742 zum Schlusse des ersten ruhmvollen Krieges in Schlesien:

„Sei Sonate per Cembalo che all' Augusta Maestà di Federico II. Rè di Prussia D. D. D. l'autore Carlo Filippo Emanuele Bach, Musico di Camera di S. M. Alle spese di Balthasar Schmid in Norimberga.“

Die deutsche Sprache war, wie bekannt, nicht die Sprache des Hoftons bei dem grossen Konige. Und so sehen wir denn, dass Emanuel Bach, ein Künstler von so deutschem Urtypus, wie es nur je einen gegeben hat, seinem Könige, einem deutschen Fürsten, sein Erstlingswerk in der Sprache eines fremden Landes, desjenigen Landes überreichte, das zu jener Zeit für die Musik als das gelobte Land betrachtet wurde. Dem Werke war folgende Dedication vorangeschickt:

„Sire.

El genio singolarissimo con cui la Maestà Vostra risguadar suole le musicali composizioni, unito alla umilissima mia gloriosa servitu, mi obligano a presentare con ossequio le presenti Sonate a Vostra Maestà, per l'unico fine che essendo questo dal debolissimo Talento mio quivi ne' fortunati servigi di Vostra Maestà state composte, portassero un contrassegno sincerissimo di quel vivo desiderio, per cui tuttora bramerei di rendermi sempre maggiormamente capace d'essere trà quei che l'onore godono di satisfare il fino gusto di si rinomato

Monarcha con vantaggio annoverato. Degnisi per tanto l'Augusta Clemenza della Maestà Vostra di benignamente qualunque elle sieno, accoglierle; mentre con il più profondo rispetto d'Animo umile e riverente mi pregio di protestarmi[1])

Sire

Umilissimo, Devotissimo, Ossequissimo
Servo
Carlo Filippo Emanuele Bach."

Wenn man das, was von dieser Dedication dem hergebrachten Curialstyl und der nothwendigen Form angehört, abzieht, so bleibt ein Ausdruck von ehrerbietiger Bewunderung für den grossen Fürsten übrig, dem Emanuel Bach die Erstlinge seiner Kunstbluthen opferte, ein Zeugniss, welches für des Künstlers damals noch bescheidenen Sinn und für des Königs uberlegene Geistesgrösse gleich ehrend war. Leider weiss man, dass im Laufe der Zeit zwischen dem Letzteren und seinem Cembalisten eine Entfremdung eingetreten ist, an der Bach wohl nicht ohne Schuld war.

Die Sonaten selbst verleugnen die Spuren seines zu jener Zeit noch unfertigen Styls nicht. Sie sind im Verhältniss zu der D-dur-Sonate von 1740 ein Rückschritt.

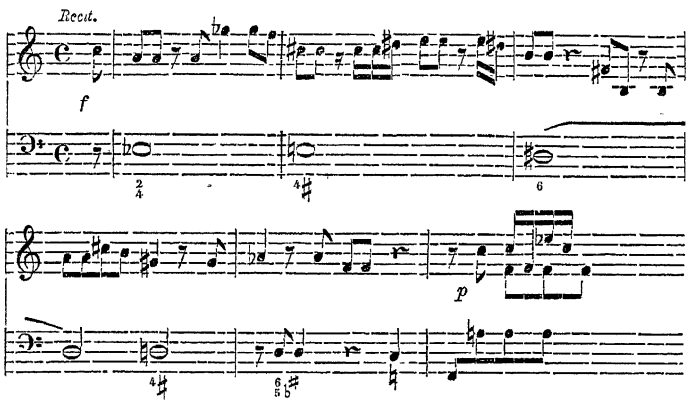
---

[1]) Zu deutsch.

Der ganz besondere Geist, mit welchem E. M. musikalische Tonschöpfungen zu betrachten pflegen im Verein mit meiner ebenso tiefen, als für mich ruhmvollen Ergebenheit, verpflichten mich, E. M. in Ehrerbietung die vorliegenden Sonaten zu uberreichen. Ich habe hierbei keinen anderen Zweck, als den, dass, da sie von meinem schwachen Talente in dem so glücklichen Dienste E. M. componirt worden sind, sie ein aufrichtiges Zeugniss meines lebhaften Verlangens ablegen sollen, vermöge dessen ich uberall darnach trachten mochte, mich in immer hoheren Grade wurdig zu erweisen, um denen anzugehören, die sich der Ehre erfreuen, dem feinen Geschmacke eines so ruhmvollen Monarchen mit erneutem Glücke Genüge zu leisten. Moge deshalb die erhabene Milde E. M. geruhen, sie gnädig anzunehmen, wie sie auch beschaffen sein mogen.

Indem ich mit der tiefsten Ehrerbietung etc. etc.

Geschrieben in strengem, meist dreistimmigem Satze, sind sie in den Motiven weniger bedeutend als man es von dem Sohne Sebastian Bach's erwarten sollte, dessen Schule sonst deutlich erkennbar ist. Zwar finden sich überall Züge geistvollster Behandlung und zumal in den langsamen Sätzen eine Fülle gesangreicher Motive, die schon hier die Haupt-Tendenz des Meisters nach gefühlvollem Ausdruck bemerkbar werden lassen. Doch macht sich auch eine gewisse Breite der Behandlung geltend, die nicht uberall Interesse erregt.

Abweichend von dem sonstigen Style der Zeit, an einzelne Wendungen an die Claviersachen seines Vaters erinnernd, in gewissem Sinne in eine viel spätere Zeit vorgreifend ist das sich zweimal wiederholende Recitativ des Andante in der 1. Sonate:

dessen declamatorischer Charakter recht deutlich auf die singende Art zurückweist, die Bach bei seinen Claviersachen, wie bei dem Clavierspiel überhaupt als nothwendig voraussetzte.

Das Adagio in Cis-moll in der 3. Sonate mit den in dreistimmigem Satze nach Alt-Bach'scher Art sehr schön durchgeführten Motiven verdient besondere Erwähnung. Die 5. Sonate (C-dur) war bei J. C. Westphal u. Comp. unter dem Titel „C-dur-Sonate per il Cembalo Solo

von Johann Sebastian Bach“ besonders herausgegeben, und ist vielfach für eine Arbeit des Vaters gehalten worden.

Im Ganzen ist bei der Beurtheilung dieser Sammlung festzuhalten, dass Emanuel Bach, damals 26 Jahre alt, sich in einem Entwickelungsstadio befand, welches ihm die volle Entfaltung seiner Erfindungsgabe in Melodie und Form noch nicht gestattete. Demnach sind diese Sonaten, so hoch ihr kunstgeschichtliches Interesse zu schätzen ist, doch nicht denjenigen Arbeiten zuzuzählen, deren Wesen sich über das Niveau dessen emporhob, was in seiner Zeit gut und bedeutend genannt werden konnte.

Ungleich höher, wenngleich noch in demselben Gange der väterlichen Gedankenfolge und Schule stehen die, 1743 im Druck erschienenen sogenannten Würtembergischen Sonaten:

Sei Sonate per Cembalo dedicate „All' Altezza Serenissima di Carlo Eugenio Duca di Wirtemberg e Teckh, Conte di Montbeliard, Signore di Heidenheim, Cavalier del Tosou d'Oro, e Maresciallo di Campo supremo dell' inclito Circolo di Suevia etc. Composte da Carlo Filippo Emanuele Bach, Musico di Camera di S. M. il Rè di Prussia etc. etc. Opera II do. Alle spese di Giovanni Ulrico Haffner, Intagliatore in rame e Virtuosi di Liuto in Norimberga.“

Es scheint, dass die italienische Sprache in Berlin für musicalische Dedicationen unentbehrlich gehalten worden sei. So ist in ihr auch die Zueignung verfasst, mittelst deren diese Sonaten an einen Fürsten gelangen sollten, der bald genug in einem unrühmlichen Feldzuge gegen Friedrich II. verwickelt, durch seine Kämpfe mit den Würtembergischen Ständen, durch die Einkerkerung Moser's auf dem Hohentwiel und Schubarth's auf dem Hohenasperg und durch sein ganzliches Verkennen der göttlichen Funken, die die Natur in den grossen deutschen Dichter aus dem Schwabenlande gelegt hatte, eine traurige Berühmtheit erlangen sollte, und der doch schliesslich in

der Liebe wie in der Erinnerung seines Volks durch einen Schimmer von Popularität verklärt worden ist, wie er selbst besseren Fürsten selten genug zu Theil wird.

„Altezza Serenissima.

Le mie Sonate di Camera nel comparir' in publico coll' Augustissimo Nome di V. A. S. mi promettono due grandi vantaggi; il primo che le medesime appoggiate e protette da si nobil sostegno, sperar ne possono un compiacimento commune; l'altro che dedicandole a V. A. S. faccio al mondo palese il gran rispetto che umilmente le professo, e le devo in gratitudine de' moltiplicati favori compartitimi benignamente in tempo in cui ebbi l'onore di darle Lezzione di Musica in Berlino. Ambi questi vantaggi che mi risultano nell' offerirle questo tenue tributo della mia più ossequiosa osservanza, e che mi lusingo sarà gradito dall' Alma generosa di V. A. S. furono sempre sospirati dalla mia ambizione, ed ora ringrazio la fortuna tanto a me propizia, che mi appresta con tal mezzo l'occasione opportuna, per dichiarar al publico che sono e sarò sempre colla maggior venerazione[1])

di V. A. S.

Berlino. Umilissimo, Devotissimo Obligatissimo Servitore

Carlo Filippo Emanuele Bach."

---

[1]) In deutscher Uebersetzung.

Indem meine Kammer-Sonaten öffentlich mit dem durchlauchtigsten Namen E. D. H. erscheinen, versprechen sie mir zwei grosse Vortheile. Der erste ist, dass ich, da sie von so hoher Seite gehoben und beschützt werden, für sie einen unwürdigen Verlauf nicht fürchten darf, der andere, dass, indem ich sie E. D. H. widmete, ich der Welt die hohe Achtung kund thue, zu der ich mich in Ehrerbietung bekenne und die ich Ihnen in Dankbarkeit für die zahlreichen Beweise von Gunst verschulde, welche Sie mir in gnädiger Weise zu jener Zeit haben zu Theil werden lassen, als ich die Ehre hatte, Ihnen in der Musik Unterricht zu geben. Diese beiden Vortheile, welche mir entstehen, indem ich dieses schwache Opfer meiner ehr-

Aus dieser Zueignung erfährt man, was man ohnehin schwerlich wissen würde, dass Emanuel Bach der Lehrer des damals erst 15jährigen Carl Eugen gewesen ist, der bekanntlich einen Theil seiner Erziehung am Hofe Friedrich's II. genossen und sich noch in späteren Jahren den Ruf eines nicht unbedeutenden Clavierspielers bewahrt hatte.

Von den 6 Sonaten, um die es sich hier handelt, sind die 1. 2. und 4. nach dem Kataloge der Bach'schen Nachlassenschaft im Jahre 1742, die 3. 5. und 6. 1743 entstanden. Aus dem bereits erwähnten, im Anhange I. abgedruckten Briefe an Forkel vom 10. Februar 1775 ergiebt sich, dass „6 Sonaten im Töplitzer Bade von ihm, der damals sehr gichtbrüchig war, auf einem Clavichord mit der kurzen Octave verfertigt sind." Da nun unter den nach der Katalogangabe im Jahre 1743 componirten Sonaten Stücke in B-dur und H-moll gewesen sind, und Bach in obigem Briefe zweier Sonaten „aus dem H-moll und aus dem B" erwähnt, welche zu zwei anderen, damals an Forkel gesandten und „2 Hafner Würtembergischen" zusammengehört hatten und „die einzigen von dieser Art seien, die er jemals gemacht," da er ferner hinzufügt, dass sie alle 6 in Teplitz entstanden seien, endlich unbestreitbar ist, dass sie in Styl und Conception genau einem Standpunkt angehören: so wird man wohl annehmen können, dass alle 6 Sonaten 1743 componirt seien, auch wenn dies mit dem Nachlasskatalog nicht genau übereinstimmt.

Auch diese Sonaten zeigen in der contrapunktischen Behandlung des meist dreistimmigen Satzes, in seiner poly-

---

erbietigsten Gesinnungen darbringe und von dem ich mir schmeichle, dass es von E. D. H. hohem Geiste gewürdigt werden wird, habe ich von jeher für meinen Ehrgeiz ersehnt, und ich danke jetzt dem Geschick, das mir in so günstiger Weise diese glückliche Gelegenheit darbot, öffentlich kund zu thun, dass ich in der grossten Ehrerbietung bin und bleiben werde etc. etc.

phonen Gestaltung und in der Verarbeitung und Ausnutzung der Motive deutlich die Schule des damals noch lebenden Vaters. Dagegen sind die Gedanken durchweg melodischer und eingänglicher als in der Friedrich II. gewidmeten Sammlung und von einem gewissermassen modernen Charakter. Sie bilden in ihrer eigenthümlichen Mischung von Schule und Fortschritt ein sehr interessantes Mittelglied zwischen dem alten und dem Style der späteren Zeit.

Reichardt sagt von dieser wie von der vorhergehenden Sammlung:[1]) „Keine Instrumentalmusik war bis dahin erschienen, in welcher eine so reiche und doch wohlgeordnete Harmonie mit so edlem Gange vereinigt, so viel Schönheit und Anordnung bei solcher originellen Bauart herrschte, als in den ersten beiden in Nürnberg gestochenen Sonaten-Werken und den ersten Concerten dieses Meisters; denen die folgenden conventionelleren, so schön, so reichhaltig, so original sie auch immer sein mögen, nur in einzelnen Sätzen gleichkommen.“ Weist Reichardt somit beiden Sammlungen eine sehr hohe Stufe an, so verkennt er doch, dass wenn Emanuel Bach auf dem hier eingeschlagenen Wege geblieben wäre, er im Wesentlichen nur den alten Styl weiter cultivirt haben und in etwa dieselbe Stellung zur Kunst eingetreten sein würde, die die Nachwelt seinem weniger glücklichen Bruder Friedemann zuerkennen muss. In jedem Falle gehören diese Sonaten in der eigenthümlichen Art ihrer Erscheinung, wenn sie auch in gewissem Sinne altmodisch gekleidet sind, zu den merkwürdigsten Arbeiten, die das vorige Jahrhundert für das Clavier hervorgebracht hat. Der Spieler, dem es auf reiche Gedanken, geniale Züge und auf eine Fülle feiner Combinationen und harmonischen Reichthums ankommt, wird sich ihnen mit wahrhaftem Genuss hingeben.

---

[1]) Musik. Almanach von 1796.

Diesen beiden Sonaten-Werken schliessen sich in der Reihfolge der Veroffentlichung zunächst an:

2 Concerti per il Cembalo Concertato accompagnato da 2 Violini, Violetta & Basso,

bei B. Schmidt in Nürnberg im Druck erschienen, das erste in D-dur Allabr., das zweite in B-dur $^1/_4$. Beide Concerte, in den Jahren 1743 und 1749 entstanden[1]), bewegen sich in dem grossen Concertstyl, den Bach bei allen seinen derartigen Arbeiten in Anwendung gebracht hat. Man findet in ihnen nicht die Gelegenheit zu schimmerndem Virtuosenthum, sondern zu künstlerischer Geltendmachung der Gegensätze zwischen dem Clavier und dem Orchester, das überall mit dem Solo-Instrument organisch verwachsen ist. Voller Leben, Geist und Feuer, entwickelt sich in ihrer thematischen Behandlung, wie in der Erfindung der Motive und der grossartigen Behandlung des Stoffes eine Vollendung, welche den Meister erkennen lässt und von dem bedeutsamen Fortschritt gegenüber den vorangegangenen Arbeiten ähnlicher Art Zeugniss giebt.

Dass Bach's Styl aber auch zu jener Zeit noch schwankend und unfertig war, bezeugen ferner drei Arbeiten aus dem Jahre 1744, von denen die eine, eine Sonate in F-moll, die späterhin bei Gelegenheit des Musik. Allerlei besprochen werden wird, obschon seinen allerbesten Clavierstücken angehörend, doch entschieden den älteren Styl zeigt, während zwei Sonaten aus demselben Jahre, in den Oeuvres mêlées abgedruckt, sich jener Auffassung zuneigen, die seinen späteren Arbeiten eigen ist. Von diesen kann die Sonate in D-moll $^1/_4$ P. III., in Bezug auf geniale Behandlung, auf Freiheit der Bewegung und in dem letzten Satze wegen der aphoristischen Kühnheit, mit welcher

[1]) Bach selbst in seiner Biographie (Burney a. a. O. III. S. 203) giebt die Jahre der Entstehung auf resp. 1745 und 1752 an. Obige Angabe ist dem Nachlasskatalog entnommen. Es kann füglich dahin gestellt bleiben, welche Bezeichnung die richtigere sei.

durch dazwischengeworfene Fermaten der Gedanke abgebrochen und wiederangeknüpft wird, seinen besten Arbeiten zugezählt werden, während in der Sonate P. IV. No. II. aus E-dur die volle Kraft und Grösse seines späteren Styls, in dem reizenden Andantino (E-moll $^2/_4$) aber die ausdrucksvolle Cantilene vorherrscht, in der Bach, zu seiner Zeit unerreicht, für spätere Zeiten ein Muster geblieben ist.

Dieser bedeutungsvollen Anläufe ungeachtet aber war selbst in viel späteren Jahren sein Styl noch nicht in sich abgeklärt und fest. Dies zeigt sich in den:

„*Zwey Trio, das erste für zwo Violinen und Bass, das zweyte für 1 Querflöte, 1 Violine und Bass, bei welchen beyden aber die eine von den Oberstimmen auch auf dem Flügel gespielet werden kann, verfertiget und Sr. Erlaucht dem Hochgebohrnen Grafen und Herrn, Herrn Wilhelm des Heiligen Römischen Reichs, wie auch regierenden Grafen von Schaumburg, Grafen und edlen Herrn zur Lippe und Sternberg etc. in Unterthänigkeit zugeeignet.*“

Diese Trii, in Nürnberg bei Schmidt (ohne Angabe des Jahres) gedruckt, waren das erste im Jahre 1749, das zweite 1748 gesetzt und tragen in Inhalt und Form den vollständigen Charakter des alten Styls an sich, wie er in der Verkümmerung der contrapunktischen Ueberreste aus der Vorzeit mit Zopf und Perrücke einherschritt. Wenngleich zunächst für die bezeichneten Instrumente gesetzt, ist die Composition doch so beschaffen, dass man sie, zumal wenn der Spieler des Accompagnements mächtig ist, am Clavier spielen kann. Es ist daher kein Bedenken getragen worden, sie unter den hieher gehörigen Arbeiten mit zu besprechen.

Wie Bach dazu gekommen, dem berühmten, wie Wenige ausgezeichneten Manne und grossen Feldherrn gerade eine solche Arbeit zu widmen, wird schwer ermittelt werden können. Es ist wahrscheinlich, dass er den Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe am Hofe Fried-

richs des Grossen begegnet ist, wohin derselbe sich nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1748 begeben hatte, um dem Könige dessen schwarzen Adler-Orden zu überbringen und das für den Soldaten jener Zeit erste Land der Welt in seinem Centralpunkte und in der Person des grossen Königs kennen zu lernen. Der Graf war in allen Wissenschaften hoch gebildet, in der Musik sehr unterrichtet und hat später in dem Engagement Christoph Friedrich Bach's zu seinem Concertmeister sein Interesse für die Kunst bethätigt. Vielleicht dass durch seinen damaligen Aufenthalt in Berlin Veranlassung zu dieser Zueiggung gegeben worden sein mag, wie wohl der Inhalt des Werks dem Ernste und der Grosse des Mannes kaum zu entsprechen scheint, dem es gewidmet war.

Demselben ist keine Dedication, wohl aber folgender umständlicher Vorbericht vorangedruckt:

„In dem ersten Trio hat man versuchet, durch Instrumente etwas, so viel als möglich ist, auszudrücken, wozu man sonst viel bequemer die Singstimme und Worte braucht. Es soll gleichsam ein Gespräch zwischen einen Sanguineus und Melancholicus vorstellen, welche in dem ganzen ersten und nahezu bis an's Ende des zweiten Satzes mit einander streiten, und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen; bis sie sich am Ende des zweiten Satzes vergleichen, indem der Melancholicus endlich nachgiebt und des andern seinen Hauptsatz annimmt."

„Im letzten Satze sind und bleiben sie auch vollkommen einig; wobei man aber anmerken kann, dass der Melancholicus den Anfang durch einen zwar ziemlich munteren und einigermassen tändelnden, doch aber auch dabei mit etwas mattem vermischten, und überhaupt in etwas pathetischen Hauptsatz macht: bei dessen Ende sich ein kleiner Anfall von Traurigkeit zwar zeigen will; welcher aber sogleich nach einem mit Fleiss gesetzten kleinen Stillstand durch ein paar lebhafte Triolen vertrieben wird. Der Sanguineus, welcher des Andern sein Nachgeben billig

findet, folgt in diesem letzten Satze, auch bei denen etwas matten Stellen, aus Höflichkeit beständig nach, und beide befestigen ihre Freundschaft, indem alles, was der eine macht, auch sogar bis zur Verwechselung, nachgemacht wird.“

„Um das Zeitmass im ersten Satze dieses Trio recht zu treffen, beliebe man zu bemerken, dass bei dem Presto ein Takt ebenso gespielt werden muss als bei dem Allegretto eine Triole von drei Achteltheilen gespielt werden würde; und dass folglich ein ganzer Tact im Presto nicht mehr Zeit einnimmt, als bei dem Allegretto ein Viertheil.“

„Man wird wohlthun, wenn man dieses erste Trio ohne Zusatz aller willkürlichen Auszierungen, so wie es geschrieben ist, spielt. Und wenn man zwo Stimmen davon auf dem Clavier ausüben will, wird es gute Wirkung thun, wenn man, theils um die unterschiedenen Ausdrücke, mit und ohne Dämpfer, bei dem Melancholicus beizubehalten, theils der vielen Haltungen wegen, welche auf dem Flügel oder Clavichord nicht so, wie es sein soll, gehöret werden konnen, sich gefallen lässt, die oberste Stimme nebst dem Bass zu spielen. Diese kleine Unbequemlichkeit fällt bei dem zweiten Trio weg, indem man allda die zwo untersten Linien vor dem Clavier brauchen kann.“

„Man verbittet zum Voraus alle Spöttereien, wenn man für nöthig findet, denenjenigen, welche noch nicht genugsame Einsicht in die musikalischen Ausdrücke besitzen, zu gefallen, einige Anmerkungen über alle vorkommenden Hauptstellen der ersten zwei Sätze dieses Trio's hinzuzufügen.“

„Weil man durch diese Buchstaben, so die Ausdrücke bemerken, wider Willen von einigen Arten eine Zweideutigkeit könnte verursachet haben; so bittet man diejenigen, welche dieses erste Trio spielen wollen, solches zuvor nach Anweisung des Vorberichts und der darinnen befindlichen Buchstaben, durchzusehen.

a. Bedeutet wegen des halben Schlusses in die Quinte eine Frage, ob der Sanguineus mit dem Melancholicus hierin einig sey? Jener aber giebt

b. durch die Verschiedenheit des Zeitmasses sowohl, als durch den ganzen Inhalt die Antwort, und nach eben dem, durch den Anfang in einem ganz anderen Takt, deutlich genug zu erkennen, dass er ganz anderen Sinnes sei.

c. Hier verliert der Sanguineus mit Fleiss etwas von seiner Munterkeit, um den Melancholicus desto eher zu locken; welcher aber in der Folge hierinnen die Gelegenheit findet, mitten in seiner anscheinenden Bekehrung wieder in seine alte Schwermuth zu verfallen.

d. Hier ist wieder eine Frage durch die Quinte, wobei man durch eine kleine General-Pause den andern gleichsam hat ermuntern müssen, auf diesen ihm unangenehmen ganzen Inhalt und die vorgelegte Frage zu antworten.

e. Der Sanguineus fällt dem andern, welcher bei seiner Meinung bleibt, aus Ungeduld in's Wort und wiederholet den Satz.

f. Der Sanguineus bricht hier fragend ab, ob der andre das noch fehlende fortsetzen wolle?

g. Welcher aber anstatt dessen aus seinem Hauptsatze ein Stück unterschiebt."

Es würde zu weit führen, wollte man alle speciellen Detail-Erklarungen über den Verlauf dieser sonderbaren Unterhaltung verfolgen. Für den vorliegenden Zweck wird es genügen, wenn man erfährt, dass diese Erklärungen in gleicher Weise nicht bloss durch das ganze ABC, sondern in dem verdoppelten ABC noch bis zu dem Buchstaben xx fortgesetzt werden, und im Ganzen nicht weniger als 42 Punkte umfassen. Bach hat, wie der Eingang des Vorberichts erweist, sehr wohl das Bedenkliche solcher Instrumentalschilderungen gefühlt, welche sich

„durch Wort und Gesang so viel bequemer erreichen lassen.“ Dass er den grossen Aufwand von Verdeutlichung, in dem er sich, selbst auf die Gefahr von Spöttereien hin, ergeht, für nöthig hielt, zeigt nur, wie wenig er selbst glaubte, sich durch die Musik verständlich gemacht zu haben. Dieser Aufwand von Mitteln und Erklärungen stand jedenfalls ausser allem Verhältniss zu dem sehr untergeordneten kunstlerischen Zweck, der damit erreicht werden sollte, und der kaum ein Kunststück, geschweige ein Kunstwerk zu Stande zu bringen vermocht hat. Der Zopf und eine gewisse pedantische Steifheit sind unverkennbar. Doch ist nicht in Abrede zu stellen, dass sich der beabsichtigte Ausdruck, wenn man ihn einmal zugeben will, an der Hand des Vorberichts hinreichend verfolgen lässt.

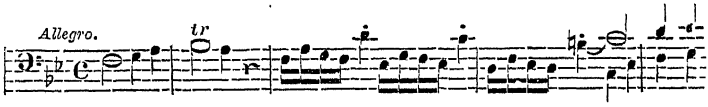
Aehnlich wie bei dem ersten Satze verlauft das Adagio. Der letzte Satz geht in kecker und munterer Bewegung lustig vorwärts. Die beiden Hauptstimmen correspondiren mit einander in Nachahmung, Umkehrung und Verschmelzung und erschöpfen die Motive in ächt Bach'scher Weise vollständig, bis sie sich gegen den Schluss hin zu Terzengangen vereinen.

Das Ganze macht einen launigen Eindruck und könnte, wenn es nicht mit so viel Pathos in die Welt eingeführt worden wäre, als ein anspruchsloser musikalischer Scherz im Roccoco-Costüm gelten. Das zweite Trio, in Styl und Schreibart dem vorigen ahnlich, ist doch mehr allgemein gehalten und erfordert keine so subjective programmartige Auffassung. Es wird in seiner Art mit Interesse gespielt und gehört werden. Die mit einander concertirenden Instrumente halten sich von allem Virtuosenhaften fern.

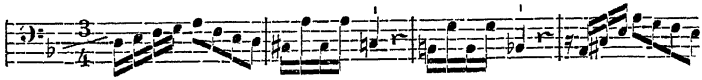
Beide Trii gehören in vollstem Maasse der alten contrapunktischen Schule an, in der Bach erzogen worden war, von der aber sich loszulosen ihm bald gelingen sollte.

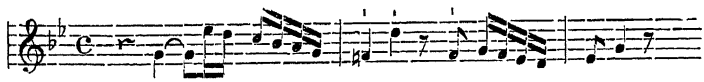
Auf die Veröffentlichung der vorstehend besprochenen

Arbeiten folgt eine Reihe von Jahren, in denen er seine Clavier-Stücke fast nur in den damals beliebten Sammelwerken, insbesondere in Wewer's Tonstücken, den Oeuvres Mêlées, dem musikalischen Mancherlei und Allerlei, der Collection recréative, in Marpurg's raccolta und in dessen Clavierstücken vereinzelt erscheinen liess.

Unter diesen Arbeiten findet man Stücke von überraschender Schönheit. Besondere Erwähnung erfordern die Clavierfugen, deren Bach im Jahre 1750 sechs geschrieben, von denen die in Wewer's 1762 erschienene und 1774 zum zweiten Male in den Tonstücken für's Clavier von Herrn Carl Philip Emanuel Bach und anderen classischen Componisten (Händel, Nichelmann, Kirnberger) neben einer Sonate in F-dur $^3/_4$ (vom Jahre 1748) abgedruckte:

unstreitig eines seiner interessantesten Clavierstücke ist. Hier ist der streng contrapunktische Satz mit einer solchen durchsichtigen Klarheit und mit so gefälliger Klangwirkung in Anwendung gebracht, wie dies bei derartigen Arbeiten gewiss zu den grossen Seltenheiten gehört.

Bedeutender noch in Hinsicht der strengen Durchführung sind die beiden grossen in dem 1. und 2. Heft der Marpurg'schen Clavierstücke (1762) veröffentlichten Fugen, welche von dem Herausgeber in den Vorreden mit Genauigkeit analysirt sind. In ihnen finden sich die künstlichsten Verbindungen der Motive, die Zergliederungen per diminutionem, motu recto et contrario, die Zusammensetzungen in canonischer Weise, die Vergrösserungen, Umkehrungen, Nachahmungen, kurz alles, was im einfachen und doppelten Contrapunkt und in gelehrter und strenger Satzart geleistet werden konnte, im ausdehntesten Masse angewendet.

Von den drei anderen Fugen zeichnet sich die in D-moll ebenso durch das interessante Anfangsmotiv, als auch durch die graziöse Behandlung desselben aus:

In strengerem Style geschrieben ist die Fuge aus G-moll mit dem Anfange:



Weniger bedeutend ist die sechste Fuge, welche in den „Clavierstücken verschiedner Art“ abgedruckt ist.

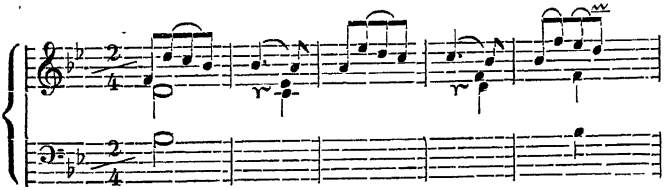
Eine ziemliche Anzahl kleinerer Clavierstücke erschien in Marpurg's im Jahre 1756 veröffentlichten Raccolta (1. Sammlung), nämlich:

Eine Sonate in D-dur $^4/_4$ mit sehr melodiösen Motiven, ungewöhnlich kurzem Zwischensatz und einem Schlusssatz von mässigem Werthe;

Eine Sonate in D-moll $^2/_4$, offenbar einer früheren Periode Bach's angehörig, eine der schwächsten Arbeiten, die von ihm bekannt sind;

Die bereits erwähnte Fuge in A-dur;

Ein Rondeau mit 3 Couplets (A-moll $^6/_8$) und einem 2ten Theil, gleichfalls ohne Zweifel eine Jugendarbeit, in der besonders der 2te Theil unbedeutend ist;

Ein Allegro, das kurz, aber von sehr anziehendem Charakter das Hauptmotiv des schönen Es-dur-Rondo der „6. Sammlung für Kenner und Liebhaber“

enthält.

Eine Polonaise und eine Menuett;

Ein Allegretto (F-dur $^2/_4$) von sehr geringem Werth und endlich

Eine Polonaise mit dem Namen „l'Auguste" bezeichnet.

In seinen Verzeichnissen findet sich von diesen Stücken nur eine Sonate vom Jahre 1752 angegeben, so dass es den Anschein hat, als ob er selbst auf die übrigen, denen in der Sammlung sein Name nicht beigedruckt war, keinen besonderen Werth gelegt habe. Hierin würde er vollkommen im Rechte gewesen sein.

Höhere Aufmerksamkeit nehmen die im Jahre 1760 von ihm veröffentlichten:

„Sechs Sonaten für's Clavier, mit veränderten Reprisen, Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Amalia von Preussen unterthänigst zugeeignet."

in Anspruch. Den drei Mannern, welchen Bach bisher seine im Druck erschienenen Sammlungen gewidmet und deren Jeder in seiner Art eine besondere Bedeutung erlangt hatte, tritt hier eine Fürstin hinzu, welche zu der Künstlergeschichte des vorigen Jahrhunderts eine nicht wenig bedeutende Stellung eingenommen hat [1]). Schülerin Kirnberger's im Contrapunkt, componirte sie in dem strengen Style ihres Lehrers, war dabei eine vorzügliche Clavierspielerin und hielt bis an das Ende ihres Lebens an den Grundsätzen, dem Wesen und den Eigenthümlichkeiten der alten Schule der Contrapunktisten mit einer Beharrlichkeit fest, welche von Schroffheit wenig entfernt war [2]). Als Bach ihr diese Sonaten widmete, (es war in

---

[1]) Amalia Anna, Prinzessin von Preussen, Schwester Friedrich's des Grossen, geb. am 9. November 1723, starb zu Berlin am 30. März 1787.

[2]) Die K Bibliothek zu Berlin enthält hierüber aus der Feder des Kapellm Schulz einige Mittheilungen der eigenthümlichsten Art. In einem Briefe an Cramer führt er an, die Prinzessin habe ihm in Bezug auf eine Subscriptions-Anzeige geschrieben: „Ich verbitte mir sehr, meinen Namen unter ein Werk zu setzen, auf welches ich nie

der trübsten Zeit des siebenjährigen Krieges) stand die Prinzessin in der vollen Kraft ihrer Jahre. Sie war, wie die Dedication mit Recht sagt, eine Frau von „erleuchteten und vollkommenen Einsichten in das Wesen der Musik."

Die Widmung lautet folgendermassen:

„Hochwürdigste, Durchlauchtigste Prinzessin, Gnädigste Fürstin, Abbatessin und Frau.

„Ich nehme mir die Freyheit, Ew. Königl. Hoheit einige neue Clavierversuche unterthänigst zu überreichen. Der huldreiche Beyfall, welchen Höchstdieselben meinen vorigen Bemuhungen jederzeit zu ertheilen geruhet haben, lässt mich auch für die gegenwärtigen die gnädigste Aufnahme hoffen.

Wie sehr wünschte ich im Stande zu seyn, Ew. Königl. Hoheit erleuchtete und vollkommene Einsichten in die Grundsätze der Music, und den hohen Schutz,

---

unterzeichnen werde, und zwar aus dem Grunde, weil die jetzige Musik keine Musik ist."

Ausserdem befindet sich dort in Abschrift von Schulz und geschrieben in Bezug auf dessen Musik zur Athalia folgender merkwürdige, vielleicht sonst schon früher veröffentlichte Brief: „Ich stelle Mir vor, Herr Schulz! dass er sich versehen und statt seiner Arbeit Mir das musikalische Notengekläckere seines Kindes geschickt hat, dieweil Ich nicht die allergeringste wissenschaftliche Kunst darin bemerke, hingegen vom Anfang bis zu Ende durchgängig fehlerhaft, sowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verstand der Sprache, als auch in dem Ritmus; der Modus contrarius ganz hintenangesetzet, keine Harmonie, kein Gesang, die Terze ausgelassen, kein Ton festgesetzt, man muss rathen, aus welchem es gehen soll, keine canonische Nachahmungen, nicht den allermindesten Contrapunkt, lauter Quinten und Octaven, und das soll Musik heissen? Gott wolle Diejenigen, welche eine so heftige Einbildungskraft von sich besitzen, die Augen öffnen, den Verstand erläutern und erkennen lehren, dass sie nur Stümper und Fuscher sind. Ich habe hören sagen, dass das Werk den Meister rühmen müsse, aber anitzt ist Alles verkehrt und verworren, die Meister sind die einzigen, die sich loben, wenn auch ihre Werke stinken. Hiemit genug.

Berlin, den 31. Jänner 1785. Amèlie.

welchen Sie derselben angedeihen lassen, bey dieser Gelegenheit würdig zu erheben! Aber würde ich mich unterstehen dürfen, zu rühmen, was sich die Musen selbst zu besingen vorbehalten haben?

Ich bin mit dem tiefsten Respect

Ew. Königl. Hoheit

unterthänigst gehorsamer Diener

Bach."

Berlin, den 1. September 1759.

Das Werk ist durch folgende Vorrede eingeleitet:

„Das Verändern beym Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer. Einer meiner Freunde giebt sich alle mögliche Mühe, ein Stück, so wie es gesetzt ist, rein und den Regeln des guten Vortrags gemäss herauszubringen. Sollte man ihm wohl den Beyfall versagen können? Ein anderer, oft aus Noth gedrungen, ersetzt durch seine Kühnheit im Verändern das, was ihm am Ausdruck der vorgeschriebenen Noten fehlet. Nichtsdestoweniger erhebt ihn das Publikum vor jenem. Man will beynahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wissen, ohne allezeit zu untersuchen, ob solches die Einrichtung des Stücks und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt?

„Blos dieses Verändern, wenn es zumal mit einer langen und zuweilen gar zu sonderbar verzierten Cadenz begleitet ist, presst oft den meisten Zuhörern das Bravo aus. Was entsteht nicht daher für ein Missbrauch dieser zwo wirklichen Zierden der Ausführung! Man hat nicht mehr die Gedult, beym erstenmahle die vorgeschriebenen Noten zu spielen; das zu lange Ausbleiben des Bravo wird unerträglich. Oft sind diese unzeitigen Veränderungen wider den Satz, wider den Affect und wider das Verhältniss der Gedanken unter sich; eine unangenehme Sache für manchen Componisten. Gesetzt aber, der Ausführer hat alle nöthigen Eigenschaften, ein Stück, so wie es seyn

soll, zu verändern: ist er auch allezeit dazu aufgelegt? Ereignen sich nicht bey unbekannten Sachen desswegen neue Schwierigkeiten? Ist nicht die Hauptsache beym Verändern diese: dass der Ausführer sich und zugleich dem Stücke Ehre mache? Muss er nicht folglich beym zweyten mahle eben so gute Gedanken vorbringen? Jedoch dieser Schwierigkeiten und des Missbrauchs ohnerachtet behalten die guten Veränderungen allezeit ihren Werth. Ich beziehe mich übrigens auf das, was ich am Ende des ersten Theils meines Versuchs hievon angeführt habe.

„Bey Verfertigung dieser Sonaten habe ich vornehmlich an Anfänger und solche Liebhaber gedacht, die wegen gewisser Jahre oder andrer Verrichtungen nicht mehr Geduld und Zeit genug haben, sich besonders stark zu üben. Ich habe ihnen bey der Leichtigkeit zugleich auf eine bequeme Weise das Vergnügen verschaffen wollen, sich mit Veränderungen hören zu lassen, ohne dass sie nöthig haben, solche entweder selbst zu erfinden, oder sich von anderen vorschreiben zu lassen und sie mit vieler Mühe auswendig zu lernen. Endlich habe ich alles, was zum guten Vortrag gehöret, ausdrücklich angedeutet, damit man diese Stücke, allenfalls auch bey einer nicht gar zu guten Disposition, mit aller Freyheit spielen könne.

„Ich freue mich, meines Wissens der erste zu seyn, der auf diese Art für den Nutzen und das Vergnügen seiner Gönner und Freunde gearbeitet hat. Wie glücklich bin ich, wenn man die besondere Lebhaftigkeit meiner Dienstbeflissenheit hieraus erkennt.

Berlin, im Monat Julius 1759.

C. P. E. Bach.“

In diesem nach mehr als einer Seite hin bemerkenswerthen Schriftstück findet man den Verfasser vor allem auf dem Standpunkt, der dem Künstler ziemt und von dem aus der Versuch über die wahre Art des Clavierspiels geschrieben ist. Ihm steht die Einheit der Gedanken, ihr richtiges Verhältniss zu einander höher als die Kühn-

heit im Verändern, die sich auf Kosten des Ausdrucks geltend macht, als die sonderbaren Verzierungen einer Cadenz, die nur um des Beifalls willen geschaffen worden ist, höher als das Jagen und Haschen nach dem Bravo des Zuhörerkreises. Man ersieht aber auch aus dieser Vorrede, was für die Beurtheilung der Claviertechnik des vorigen Jahrhunderts von Bedeutung ist, dass

1. bei den Wiederholungen das Verändern und Verzieren für ebenso unentbehrlich gehalten und von dem Publikum erwartet und verlangt wurde, wie dies bei den Wiederholungen der Arien der Fall gewesen ist;
2. dass ein gleich hoher Werth auf die Einflechtung langer, mit Ausschmückungen reichlich versehener Cadenzen gelegt wurde;
3. dass die Claviervorträge stark geübt zu werden pflegten, womit die Vorbereitung auf das Verändern und Verzieren sowie auf die Cadenzen verbunden worden sein wird;
4. dass das Jagen nach dem Beifall des Publikums nicht erst ein Product der neueren Zeit ist.

Dass gleichzeitig mit der deutschen Ausgabe ein zweiter Abdruck mit französisch geschriebener Vorrede erfolgen musste, ist nebenbei ein Zeichen, dass der deutsche Künstler, dessen Arbeiten schwerlich bis Frankreich vordrangen, nicht hatte hoffen dürfen, in seinem Vaterlande in der Muttersprache von Allen verstanden oder mindestens geschätzt zu werden.

In jedem Falle hat man in dem vorliegenden Werke den Versuch eines Kampfes gegen den Ungeschmack und die Vordringlichkeit schlechter Virtuosen zu erkennen, dessen Aufnahme einem Manne von der künstlerischen Bedeutung Bach's nicht hoch genug angerechnet werden kann. Da diese Sonaten für „Anfänger und solche Liebhaber“ gesetzt waren, „denen es an Geduld und Zeit zur Uebung und zum Studium fehlte,“ so ist

ihre Spielart auch im Ganzen leicht. Hie und da begegnet man in ihnen dem eigenthümlichen Stempel ihrer Zeit. Die Wiederholungen sind mit grossem Geschmack verändert, ohne dass sie sich von dem Styl und Charakter der Tonstücke entfernten. Für den Ausdruck fordern sie grössere Reife und sorgsamere Ausführung, als es bei bloss flüchtiger Betrachtung den Anschein hat. Man sieht deutlich, dass Bach für seine Clavierstücke, selbst wenn sie für Anfänger (in seinem Sinne) geschrieben waren, Studium und reife Ueberlegung vorausgesetzt hat. Edle Melodie, Einheit der Gedanken, Eleganz und harmonische Meisterschaft sind hier, wie in allen Bach'schen Clavierstücken, in reichem Maasse niedergelegt. Von den Fesseln der Schule hat er sich nahezu völlig freigemacht. So beginnt er mit dieser Sammlung den praktischen Theil der Entwickelungsperiode für die Claviermusik, deren Schöpfer er war. Niemand wird Stücke wie die 3te Sonate in A-moll, die 4te in D-moll, die geistvolle und reizende Menuett der 5ten Sonate oder die 6te Sonate anders als mit vollster Befriedigung spielen, wenngleich den langsamen Sätzen nicht überall jene Breite der Gedanken innewohnt, die gerade hier so wirkungsvoll hätte sein können. Um diese Stücke indess so, wie sie gedacht sind, zur Erscheinung zu bringen, ist deren harmonische Ausfüllung unerlässlich. Ohne eine dieser Anforderung entsprechende Bearbeitung wird ihre Benutzung in heutiger Zeit nur dem Musiker und durchgebildeten Kenner vorbehalten bleiben.

Diese Betrachtung führt zu der Erörterung eines Punktes, der sehr verschiedenartigen Auffassungen unterliegt. Derselbe ist wichtig genug, um nicht mit Stillschweigen übergangen zu werden[1]). Streng genommen

---

1) Eine wesentliche Mitveranlassung zur Erörterung dieser Frage hat für den Verfasser die folgende Bemerkung gegeben, welche in der so vorzüglichen Vorrede zu der neuen Baumgart-Leuckart'schen Ausgabe „der Sonaten für Kenner und Liebhaber" (S. 4) niedergelegt ist: „Wir haben alle harmonische Ausfüllung vermieden, die von

hätte Bach in die Vorrede zu diesen Sonaten folgenden Satz einfügen sollen: „Die harmonische Ausfüllung derjenigen Stellen, in denen die Accorde nicht angegeben sind, die aber gleichwohl bei der einfachen Ausführung der geschriebenen Noten zu leer klingen würden, ist Sache des Spielers.“ Er hat diesen Satz nicht aufgenommen, weil er dessen Inhalt offenbar für selbstverständlich gehalten hat.

Es ist bekannt, dass die alten Contrapunktisten, deren Schule Bach entsprossen war, sich keineswegs mit der mageren und dünnen Begleitung begnügt haben, die man hie und da in der Instrumentirung ihrer Tonstücke findet. Sie verlangten vielmehr überall eine sehr volle Harmonie, welche nach der besonderen Sitte der Zeit durch die begleitenden Instrumente am Clavier oder durch die Orgel geleistet wurde. Nun handelt es sich keineswegs um irgend eine Veränderung in der Composition, um Einfügung selbstständiger Mittelstimmen, um ein harmonisches Gewebe, das im Stande wäre, den klaren Gang der Melodie und der sich an sie knüpfenden Gedanken zu unterbrechen oder zu verdecken, sondern lediglich um eine begleitende Harmonie-Ausfüllung, welche die zwischen Melodie und Bass so oft bemerkbar werdende Leere decken soll.

---

manchen an die orchestrale Fülle der Clavierbehandlung Gewohnten voraussichtlich sehr vermisst werden wird. Wo Bach — nach seiner Weise — massenhaftes Accordwesen haben will, hat er es hingeschrieben; wo es nicht steht, will er es auch nicht haben. Grossentheils sind diese Compositionen wie Duette anzusehen, für eine melodieführende und eine begleitende Stimme; drei- und mehrstimmige Behandlung wird häufig genug gebraucht, wo der Gedanke sie zu verlangen schien. Die Einfachheit ist Absicht so gut wie die Vollstimmigkeit. Unsre weit fortgeschrittene Technik lässt uns allerdings Vieles ungehindert auch bei grösserer Harmonienfülle herausbringen, was damals schwer, ja unmöglich war; aber wir müssen, wenn wir aus der Geschichte lernen wollen, die geschichtlichen Erscheinungen nehmen wie sie sind, nicht wie wir sie heute wünschen. So war auch Bach nicht zu arrangiren, sondern in seiner Art durchaus zu belassen.

Man kann hierbei sehr wohl „die Hand verschonen, die den herrschenden Gesang führt.“ Dem melodischen Charakter des Stucks thut die vollere Begleitung so wenig Schaden als dem gesangsreichen Vortrag.

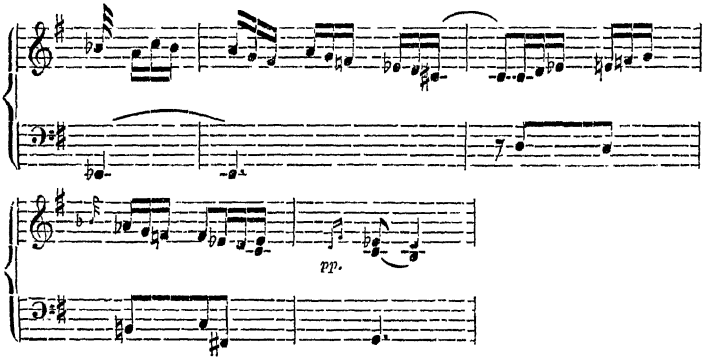
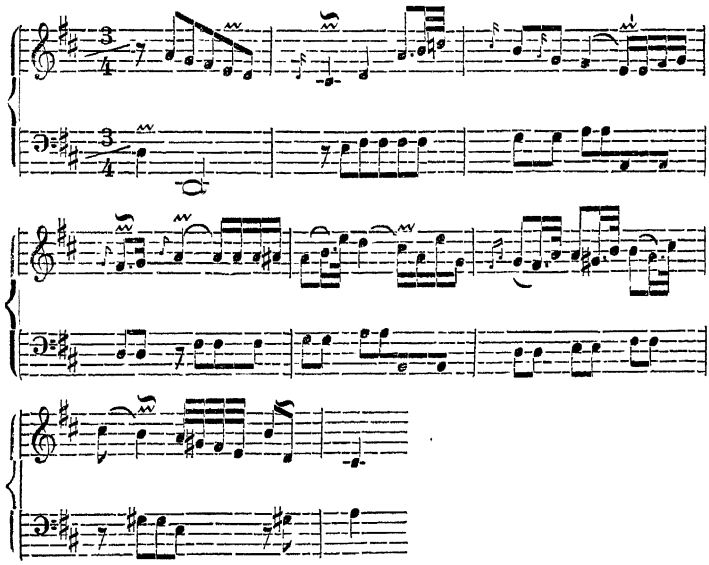
Freilich sagt Bach in seiner Selbstbiographie[1]): Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren (vor 1773) dahin gerichtet gewesen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, soviel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen. Es ist diese Sache nicht so gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer lassen und die edle Einfalt des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht verderben will.“ Hiemit hat er aber nicht die harmonische Ausfüllung der Tonstücke, wo sie zum Verständniss und zur Eingänglichkeit von Melodie, Modulation und Satz nothwendig ist, ausgeschlossen wissen wollen. Er hat dabei vielmehr den Gegensatz seiner neueren Schreibart gegen den polyphonen Styl gemeint, bei dem das Ohr nicht leer blieb, bei welchem aber die Melodie oft genug durch die Verschlingungen des kunstreichen Satzes und durch die die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmenden Toncombinationen und Mittelstimmen in den Hintergrund gedrängt wurde. Er wollte eben, dass das Ohr nicht leer gelassen und nur der Gesang der Melodie nicht durch zu viel Tonwerk verdeckt werde.

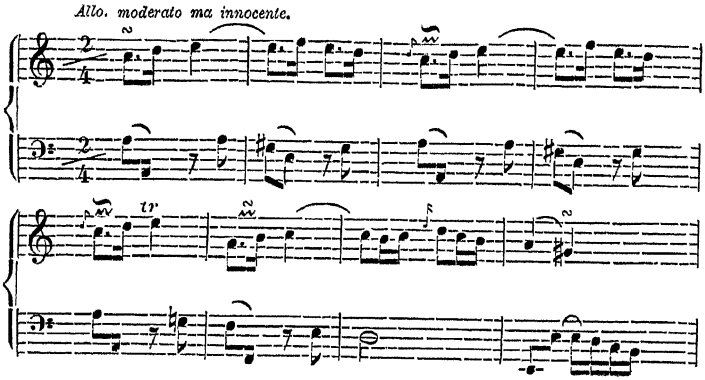
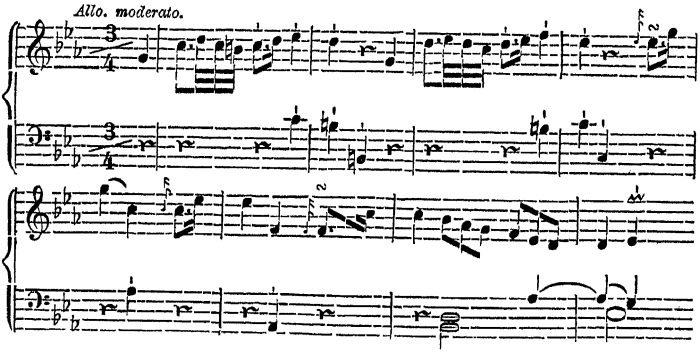
Wäre Bach's oft harmonielose Begleitung nur deshalb so aufgesetzt, wie man sie bei ihm findet, weil zu seiner Zeit die Technik des Clavierspiels fur eine grössere Harmonienfülle nicht genug fortgeschritten gewesen sei: so läge hierin wahrlich kein Grund, jetzt, wo dieser Umstand nicht mehr maassgebend sein kann, den offenbaren Mangel aufrecht zu erhalten, der in der leeren Schreibart mancher Sonaten liegt. Aber diese ganze Voraussetzung trifft nicht zu. Denn bei aller hohen

---

1) Burney, Musik. Reisen. Th. III. S. 209.

Verehrung für die ausgezeichneten Clavierspieler unserer Zeit wird man doch anerkennen müssen, dass die deutsche Clavier-Schule des vorigen Jahrhunderts (von D. Scarlatti zu schweigen) in Sebastian, Friedemann und Emanuel Bach und in Händel ihrer Zeit Männer aufzuweisen hatte, von denen jeder einzelne wohl im Stande gewesen sein würde, der neueren Technik die Spitze zu bieten. Aber selbst die weniger hervorragenden Clavierspieler des vorigen Jahrhunderts hätten die durch die harmonische Ausfüllung in den Accorden vervollständigten Sonaten Bach's sehr wohl spielen können, zumal sie ja meist diese Ausfüllung hinzuzusetzen vermochten, ohne dass sie vorgeschrieben gewesen wäre.

Unzweifelhaft kommen in Bach's Sonaten Sätze vor, bei denen eine weitere als die angegebene Begleitungsharmonie nicht erforderlich ist. Es giebt auch dergleichen, in denen wirklich die Arbeit in zweistimmigem Satze vorliegt. Doch darf man nicht ausser Acht lassen, dass solche Stücke kaum anders als ausnahmsweise vorkommen. Grade bei den langsamen Sätzen findet man nicht selten Stellen, die eine Ausfüllung ganz unbedingt fordern. Als eine solche ist beispielsweise der Schluss des sonst durchweg dreistimmigen Andante der 1. Sonate der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten zu bezeichnen:

welcher mit dem überraschenden Uebergang, aus der herrschenden Tonart G-dur durch F-moll nach C-moll führt, und ohne Accord-Ausfüllung nur schwer zu verstehen sein würde; ebenso das gleichfalls meist dreistimmige poco Andante der 4. Reprisen-Sonate 2. Fortsetzung, dessen erste 7 Takte, wenn sie gespielt werden sollten, wie sie geschrieben sind,

ziemlich nichtssagend klingen würden, während die Ausfüllung derselben gewissermassen von selbst in die Hand fällt.

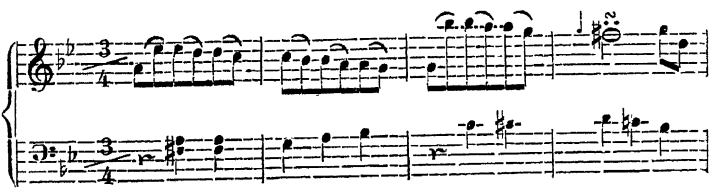
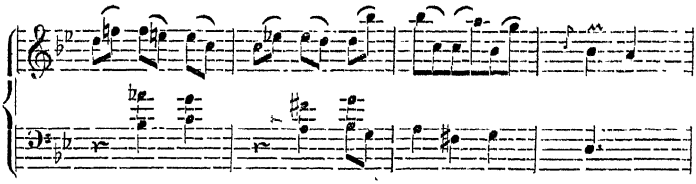
Auch bei den in schnellem Tempo gesetzten Stücken würde es schwer sein zu glauben, dass Emanuel Bach, der grosse Harmoniker, der Zögling einer Schule, in welcher die Vollstimmigkeit der Harmonie bis zu den äussersten Consequenzen getrieben und vorzugsweise durch die Clavier-Instrumente vermittelt worden war, Stellen wie z. B.

aus der 3. Reprisen-Sonate, oder

aus der 6. Reprisen-Sonate in der kahlen Einfachheit gedacht und gespielt haben sollte, in der sie aufgeschrieben sind. Dass dies nicht der Fall gewesen sein könne, ergiebt sich aus dem in der alten Schule sonst so streng verpönten plötzlichen Auftauchen voller Harmonien, wo diese nicht der Willkür des Spielers überlassen bleiben sollten.

Nun könnte man freilich einwenden, dass Bach, wenn er die ohne ausfüllende Harmonie aufgeschriebenen Sätze in der Ausführung am Clavier anders hätte behandelt sehen wollen, dies durch Bezifferung der Bässe zu erkennen gegeben haben würde. Nothwendig war dies aber nicht, da hier die Harmonie etwas an sich Gegebenes war und es sich keineswegs um ein freies Accompagnement handelte.

Die Kunst des letzteren erforderte freilich ganz andere Studien und Vorkenntnisse, als die einfache Ausfüllung einer Harmonie durch Accorde. Auf der andern Seite gab es zur Zeit Bach's ein blosses Lernen des Clavierspiels ohne gleichzeitigen Unterricht in der Musik nicht, und alle seine Claviersachen waren, wie sich aus dem Zusammenhange seiner darauf bezüglichen Aeusserungen ergiebt, nur für solche Personen geschrieben, die in der Musik, auch abgesehen von dem blossen Clavierspiele, genügende Kenntnisse erlangt hatten.

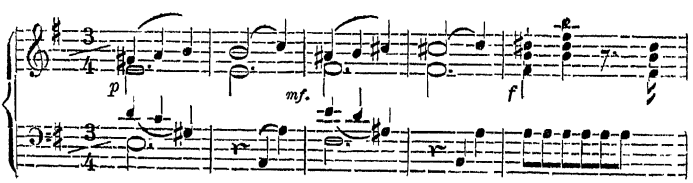
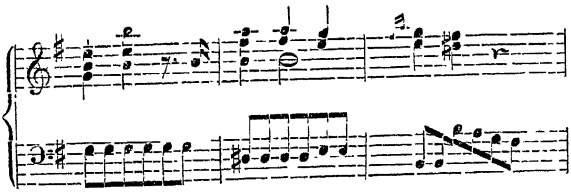
Dass die schönen Sonaten, an deren Betrachtung diese Erörterungen haben angeknüpft werden müssen, nicht ohne Eindruck an dem Publikum vorüber gegangen sind, für welches sie bestimmt waren, lässt sich aus der doppelten Nachfolge schliessen, die ihnen zu Theil wurde. Es erschienen nämlich zunächst im Jahre 1761 die erste, dann im Jahre 1763 die zweite Fortsetzung derselben, jede zu 6 Sonaten. Von diesen waren

a. die Sonaten der ersten Fortsetzung und zwar die 6. schon im Jahre 1750, die 3. und 4. 1754, die 5. 1759 und die 1. und 2. 1760 entstanden.

Schon in dem ältesten dieser Stücke, der im Jahre 1750 geschriebenen 6. Sonate, findet man den vollkommen ausgeprägten Styl der späteren Zeit, hie und da nicht ohne Fremdartigkeit, die bei dem Streben Bach's nach melodischer, gesangsreicher Wirkung überrascht, in dem letzten Allegretto aber

in eine völlig moderne Melodienbildung übergeht.

Doch hat Bach die für den Anfang dieser Sonatensammlung so sorgfältig motivirte Veränderung der Reprisen wieder fallen lassen. Hatte man im Publikum kein Gefallen daran? Konnte er mit ihrer einfachen Weise nicht durchdringen? Hätte er sich überzeugt, dass diese Art von Sonaten keine Anfangerstücke seien, und dass gebildete Liebhaber, die sie spielen wollten, des Studiums und der Uebung, ungeachtet der einfachen Technik derselben, doch nicht entbehren könnten? Der Verfasser möchte sich der letzteren Ansicht zuneigen.

Auch die Sonaten der zweiten Fortsetzung enthalten die Reprisen-Veränderungen nicht.

Diese Sonaten, von denen die in Fis-moll $^3/_4$ überaus geistreich, lebendig, voll von Wechsel und Farbe, in einem dem Verfasser vorliegenden alten Exemplare mit Rothstift sehr bezeichnend „der Apriltag nach der Natur gezeichnet“ überschrieben ist, die in E-dur $^1/_4$ an die 1. Sonate des 1. Hefts für Kenner und Liebhaber erinnert und die in E-moll $^4/_4$ mit einem schönen Adagio in E-dur, L'Einschnitt betitelt, so wie mit dem merkwürdigen Allegro di molto

sind von nicht geringerem Interesse. Sämmtlich in verschiedenen, zum Theil weit auseinander liegenden Jahren entstanden, die 4. im Jahre 1744, die 1. 1747, die 6. 1758, die 2. 1759, die 3. 1761, die 5. 1762, geben sie ein deutliches Bild von dem Clavierstyl Bach's, wie er sich nun zu seiner eigenthümlichen Selbständigkeit ausgeprägt hatte.

Es würde schwer sein, einen besonderen Unterschied in der Behandlungsweise der einzelnen Stücke festzustellen. Insbesondere würde man glauben können, dass die vielleicht nicht ohne Absicht neben einander gestellten, ihrem Entstehen nach 18 Jahre von einander getrennten Sonaten 4 und 5 demselben Zeitabschnitt angehörten, und nur das gesangreich fliessendere, in gewissem Sinne vollkommenere Larghetto des Stücks in E-dur und der weniger streng gehaltene Satz desselben könnten ein Unterscheidungsmerkmal abgeben.

Noch vor dem Beginn des Jahres 1761, in welchem diese bedeutende Sammlung der Reprisen-Sonaten beendigt wurde, erschien, ebenfalls zu Berlin bei Fr. Wilhelm Birnstiel, ein Sammel-Werk von nicht minder Interesse erregendem Inhalt, zu welchem der weitab erheblichere Theil der Beiträge von Bach geliefert worden war.

Es war dies das „Musikalische Allerlei von verschiedenen Tonkünstlern“, an dessen Redaction Bach offenbar einen sehr wesentlichen Antheil gehabt hat. Diese Sammlung sollte alle Sonnabend in einzelnen Heften erscheinen und die Bestimmung haben: „Die neusten musikalischen Versuche guter Tonmeister in Sing- und Spiel-

sachen, Clavier-, Violin- und Flötenstücken, kleinen und grösseren Aufsätzen, Oden, Arien, Polonaisen, Menuetten, Märschen, Duetten, Trios, Fugen und Sinfonien, charakterisirten Stücken und Sonaten in deutschem, italienischem und französischem Geschmack zu sammeln und bekannt zu machen.“ Der Verleger machte noch besonders darauf aufmerksam, „dass diese Sammlung mit Wahl und Prüfung unternommen und nicht jeder Aufsatz ohne Unterschied in selbige werde aufgenommen werden“.

Das Unternehmen, welches sich an ein ähnliches Musikwerk, den „musikalischen Zeitvertreib“, angeschlossen hatte, begann im November 1760. Es sind davon 9 Hefte mit 36 Musikstücken erschienen und es haben daran die ersten Tonsetzer der damaligen Berliner Schule Antheil genommen, und zwar:

1. Kirnberger mit Veränderungen über die Arie „Ich schlief, da träumte mir“, 2 Märschen, 3 Polonaisen, 1 Allemande, 1 Gique, 1 Corrente, 9 Menuetten, 1 Clavier-Präludium; vier Stücken für die Orgel: „Gelobet seist du Jesu Christ“, „Herzlich thut mich verlangen“, „Wer nur den lieben Gott lässt walten“, „Was Gott thut, das ist wohlgethan“, 2 Liedern („das unschuldige Kind“ und „Lob des Weines“), 1 Allegro für einen Singchor, 2 Soli für die Traversflöte,
2. Marpurg mit verschiedenen Liedern, Psalmen, Oden, 1 Musette, 4 Menuetten, 3 Rondeaus,
3. Graun (der Kapellmeister) mit dem 23. Psalm für Gesang und einem Liede,
4. Quantz mit einem Solo für die Traversflöte in Sonatenform,
5. Agricola mit einem Liede („das Erdbeben“),
6. Fasch mit dem 1. 3. und 5. Psalm für resp. 4, 2 und 3 Stimmen mit Bass,
7. Rameau mit einer Phantasie,
8. Rolle mit 2 Clavier-Sonaten,

9. Fr. Benda mit einem Violin-Solo,
10. C. P. E. Bach mit folgenden Arbeiten:
    a) la Xenophon, Allegretto I. Cis-dur Allabr.,
    b) la Sibylle, do. I. C-dur do.
    c) la Complaisante, Allegretto grazioso B-dur $^3/_4$,
    d) la Capricieuse, Allegro D-dur $^3/_4$,
    e) les Langueurs tendres, poco Allegro, F-moll $^2/_4$,
    f) l'Inresolue, Allegro, G-dur $^3/_8$,
    g) la Journalière, Allegro, C-moll $^3/_4$,

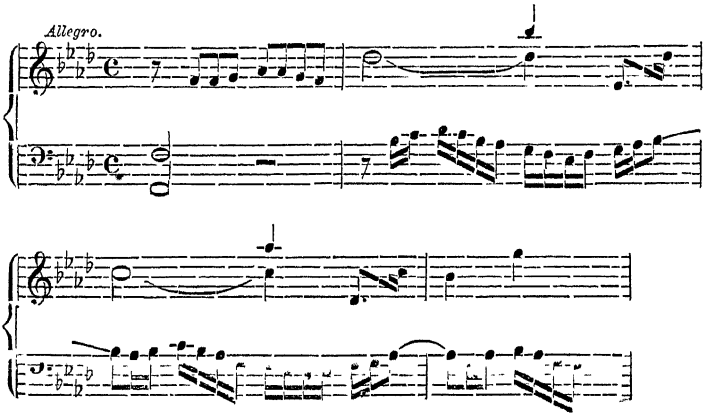
sämmtlich musikalische Kleinigkeiten für das Clavier, die letzten 5 aus dem Jahre 1756, die ersten beiden von 1757, Salonstücke von besonders ausgeprägter Charakteristik, wie sie damals sehr beliebt waren und zum Theil noch jetzt mit Vergnügen gespielt werden könnten;

    h) der 4. Psalm (von Cramer) zweistimmig für Gesang mit Bass,
    i) der 2. Psalm desgl. vierstimmig ohne Bass,
    k) eine Suite (E-moll $^4/_4$) aus dem Jahre 1751 und drei Clavier-Sonaten (G-dur $^4/_4$, F-moll $^4/_4$ und H-dur $^3/_4$),
    l) 17 Veränderungen über die Arie „Ich schlief, da träumte mir" vom Jahre 1752,
    m) ein Clavierstück mit Veränderungen v. J. 1750. Unter den Variationen waren zwei von Fasch.

Man sieht, dass Bach an der Arbeit dieses Unternehmens weitaus das meiste gethan, in Bezug auf eigentliche Solo-Compositionen, für Clavier aber neben Rolle allein Beiträge von Bedeutung geliefert hatte.

Ihm zunächst steht Kirnberger, dessen contrapunktistischer Geist sich in vier zum Theil sehr schönen Orgelstücken bewährt hat.

Unter den drei Sonaten Bach's ist die in F-moll (No. 38) 1744 componirt und also seinen älteren Arbeiten angehörig weitab die bedeutendste, ein vollkommenes Meisterstück im Styl der alten Schule, in Erfindung und Einheit. Der erste Satz (3stimmig), in welchem beide Hauptmotive in

der rechten und linken Hand unmittelbar hintereinander eintreten

und in aussergewöhnlich kunstreicher Weise in beiden Händen verarbeitet werden, erhebt sich weit hinaus über das Niveau selbst dessen, was Bach in der Mehrzahl seiner eigenen Compositionen geleistet hat. Mehr noch ist dies von dem auf das dreistimmige schöne Andante folgenden Spirituoso e staccato zu sagen, das in streng zweistimmigem Satze das Gepräge eines grossartigernsten, von tiefster Tragik erfüllten Charakters in sich tragt. Das Ganze ist, wie das leidenschaftliche Drängen, die dustre Erregung einer dem Ringen gegen feindlich anstürmende Gewalten geweihten Natur, welche nur vorübergehend von dem bald wieder verlöschenden Sonnenglanze eines liebeerfüllten Augenblicks überstrahlt wird.

Sehr schön, wiewohl von geringerer Bedeutung, sind die beiden anderen Clavier-Sonaten. Deren Entstehungszeit ist nur für No. 43 bekannt, welche schon 1731 zu Leipzig geschrieben, 1744 in Berlin neu bearbeitet, das älteste der bekannten Clavierstücke Bach's ist. Beide gehören seiner schulmässigen Periode an.

Zu seinen weniger bedeutenden Arbeiten möchte man

die variirten Themata dieser Sammlung zählen, die ursprunglich wohl für Unterrichtszwecke gesetzt sein dürften.

Nicht ohne grosses Interesse ersieht man im Uebrigen aus diesem Sammelwerke, wie die Manner, die der Kapelle des grossen Königs angehörten, oder ihr doch, wie Kirnberger und Marpurg, nahe standen, hier miteinander kunstlerisch vereint arbeiteten. Ebenso sieht man hier die bedeutenden Theoretiker ihrer Zeit, Bach, Quantz, Marpurg, Kirnberger, unter denen die letzteren drei vielfach in Fehde mit einander standen, sich auf diesem praktischen Boden friedlich zusammen finden.

Die Mitte des vorigen Jahrhunderts kannte den unbeschränkten, das gläubige Publikum wahrhaft überfluthenden Strom musikalischer Erzeugnisse nicht, der die Jetztzeit charakterisirt. Die Musik war noch nicht Gemeingut aller Stände und Klassen der Bevölkerung geworden, wie sie es jetzt ist, so wenig in Deutschland, wie in Frankreich und Italien. Der Verleger von Musikwerken gab es wenige und diese waren bei dem zweifelhaften Absatze nicht weniger schwierig, als sie es jetzt bei der gesteigerten Nachfrage sind. Wie sollten die Tonsetzer ihre Arbeit verwerthen, wenn sie nicht zu Unternehmungen wie das obige ihre Zuflucht nahmen?

Dies letztere muss man, wenn man den biographischen Boden neben der kunstlerischen Seite der Sache festhalten will, eben auch in's Auge fassen. Ist der specielle Erfolg des Allerlei auch nicht bekannt, so kann er doch kein ungünstiger gewesen sein, da sich daran weitere Unternehmungen ähnlicher Art geknüpft haben. Bloss vom Unterrichtgeben und von einem Gehalt von 300 Thlr. liess sich selbst in dem damaligen Berlin nicht leben[1]).

Als die unmittelbar nächste Fortsetzung des Allerlei

---

1) Zumal wahrend der Kriegsjahre, wo die Gehalte nicht baar, sondern in fast werthlosen Anweisungen bezahlt wurden. Zelter sagt in der Biographie Fasch's, der unter diesen Verhältnissen sehr

kann das Musikalische Mancherlei (Berlin bei Winter 1762) betrachtet werden.

Auch hier war Bach offenbar die bewegende Triebkraft. Ein dieser Sammlung vorgedruckter Vorbericht spricht sich in einer etwas überschwenglichen Ausdrucksweise über den Zweck derselben folgendermassen aus:

„Die Musik dient entweder dem Kenner, er mag nun natürlicher oder gelernter sein, mit ihrer Kunst bloss nur zu ergötzen, so wie ein wohlgebautes Haus, ein regelmässig angelegter Garten vergnüget, oder sie ist die Sprache der Empfindung. So rauschen racheschwangere Töne, so schleppt sich die Traurigkeit auf den Saiten, so wirft der Zorn feurig die Luft, so wallet die Freude im Aether, so seufzet der zartliche Ton der Freundschaft und Liebe, und so bringen die belebten Töne Lob und Dank aus dem vollen Herzen und auf die Zungen der Menschen zu dem Sitze der Allmacht und theilen die Wolken."

„Die vornehmste Absicht dieses Wochenblattes ist, einige Versuche von dieser letzten Art der Musik zu geben, und werden darin deutsche, französische und italienische Arien mit kurzen Recitativen und Stücke für's Clavier und andre Instrumente vorkommen."

Dieser hochtönenden Phrasen ungeachtet fielen die Beiträge der anderen Tonsetzer von Rang spärlicher aus als im Allerlei. Wir finden von solchen darin nur

Kirnberger mit einer Polonaise, einem Andante und einem Moderato;

Fasch mit einem Allegretto;

Agricola mit einer Clavier-Sonate.

Dagegen hatte Bach mit seinem gewöhnlichen Fleiss Folgendes geliefert:

---

litt. „Bach, der um diese Zeit (1758) schon einen grossen Ruf in Deutschland hatte, war hierin (in der Verwerthung seiner Arbeiten) glücklicher. Seine Arbeiten, und besonders seine Lectionen, wurden ihm so gut bezahlt, dass er dabei sein gutes Auskommen hatte". (S. 16.)

a. vier Sonaten für Clavier, nämlich B-dur $^4/_4$, G-dur $^4/_6$, A-dur $^4/_4$ und C-dur $^4/_4$, gesetzt in den Jahren 1749, 1754 und 1757.
b. ein Menuett für 3 Trompeten, Pauken, 2 Geigen und Bass.
c. ein dergl. für 2 Flöten, 2 Fagott, 2 Geigen und Bass.
d. eine Sonate für 2 Violinen und Bass, F-dur $^2/_4$.
e. an kleineren Clavierstücken: l'Herrmann, la Buchholz, la Boehmer, la Stahl, l'Aly Rupalich

gewissermassen musikalische Portraits oder Silhouetten, den kleinen Stücken des Allerlei ähnlich, deren Darstellung aus dem Streben der Zeit nach charakteristischer Zeichnung in der Musik hervorging, von dem das „Mancherlei" zahlreiche andre Beispiele von mehr als zweifelhafter Natur enthält. Sollte man diese Stücke, wenn auch nur in ganz allgemeinen Zügen analysiren, so würde man sagen können, dass l'Herrmann (G-moll $^2/_4$, Allegro moderato) eine Frau von sanftem gefühlvollen Charakter, mit einem Anfluge von sehnsüchtiger Grazie und nicht ohne leidenschaftliche Anwandlungen darstelle, dass in der la Buchholz (D-moll $^3/_4$, Allegro) eine etwas melancholische sentimentale Stimmung vorherrsche, in der eine erregbare Phantasie zu cholerischen Anwandlungen fuhrt, der aber zugleich ein feiner Humor nicht fremd ist; la Boehmer (D-dur $^6/_8$, Prestissimo) entwickelt eine feurige, kräftige und schwungvolle Natur, die ruhelos fortstürmt, voll leidenschaftlicher Wallungen, aufbrausend, aber ohne Anwandlungen tieferen Gefühls; la Stahl (D-moll $^3/_2$, Grave) zeigt ein ernstes Gemüth, eine elegische Stimmung. Eine gewisse Romantik und eine aus innerster Tiefe quellendes Gefühl sind nicht zu verkennen. Es ist ein Stück von vorzüglicher Schönheit. In der Aly Rupalich (C-dur $^2/_4$, Allegro assai) dagegen ist eine unruhige, nach aussen drängende Natur voll wechselnder Leidenschaften und Neigungen dargestellt, die stolz ohne Hoheit, ohne Innerlichkeit und Tiefe, kaum des Schmerzes fähig ist, der, wo er sich zeigt, schnell

wieder verschwindet. Hier und in der Boehmer hat Bach die bei ihm sehr selten vorkommenden Trommelbässe wohl nicht ohne besondere Absicht angewendet[1]).

Die Sonaten dieser Sammlung gehören sammtlich den weniger ausgezeichneten an. Das Trio für 2 Violinen und Bass (D-moll $^2/_4$) ist angenehm melodisch, aber gleichfalls nicht von irgend welcher Bedeutung.

Der Rest des Mancherlei ist durch Tonsetzer zweiten Ranges angefüllt. Von langerer Dauer war dies Unternehmen nicht. An innerem Werthe steht es dem „Allerlei" bedeutend nach. Bach hat in ihm sein Bestes in den Portraitstücken geleistet.

In jedem Falle boten diese Sammlungen den Tonsetzern eine vortreffliche Gelegenheit, um geeignete Compositionen in das Publikum einzuführen, und Bach hat sich durch seine Theilnahme daran, abgesehen von der Verbreitung eigner Arbeiten, schon darum kein geringes Verdienst erworben, weil er der vergleichenden Beurtheilung seiner, mehr noch unsrer Zeit ein weites und ergiebiges Feld geöffnet hat. Es würde unrecht sein, dem Verdienste seiner Mitarbeiter in vielen der von ihnen gelieferten Stücke Abbruch thun zu wollen. Dennoch steht Bach in dem Clavierfache auf einer ihnen bei Weitem überlegenen Stufe, selbst unter Berucksichtigung dessen, dass seine im „Mancherlei" aufgenommenen Arbeiten nicht das Vorzüglichste von seinen Leistungen enthalten. Dies wird den Musikverständigen seiner Zeit wohl schwerlich entgangen sein, und so erklärt sich schon aus der Durchsicht dieser Sammelwerke, warum Emanuel Bach's Name so weit

---

[1]) „Karl Philipp Emanuel Bach charakterisirte, wie er noch in Berlin war, mehrere Frauenzimmer, die er kannte, durch angemessene Clavierstücke; und mehrere Personen, die jedes Individuum damals kannten, versicherten mich, ihr Humor und Benehmen im Umgange sei glucklich in denselben ausgedruckt gewesen; nur habe man sie von Bach selbst spielen hören mussen."

Ephemeriden der Menschheit. Stk. 6, p. 648.

in unsre Zeit herüberreichen konnte, während die Namen seiner Kunstgenossen in ihrer Eigenschaft als Instrumental-Componisten mehr und mehr der Vergessenheit anheimgefallen sind.

Diesen beiden Sammelwerken folgten im Jahre 1764 zu Berlin bei Winter die 1762/64 geschriebenen *III. Sonatine per Cembalo concertato, 2 flauti traversi, 2 Violini, Violetta et Basso.*

Die Bezeichnung Sonatine ändert in der allgemeinen Eintheilung und in dem sonatenartigen Charakter der Stücke nichts. Die Instrumente dienen theils zur Verstärkung von Melodie und Harmonie, theils sind sie orchestermässig, ausnahmsweise hie und da auch obligat behandelt.

Eine alte Zeitschrift enthält bei Gelegenheit ihrer Bekanntmachung[1]) folgende Bemerkungen: „Man kann mit Grund voraussetzen, dass die Schreibart und die Gestalt dieser concertirenden Sonatinen schon aus den beiden vorhergegangenen bekannt sei; denn wir würden einen nachtheiligen Schluss auf den Geschmack eines Musikliebhabers machen, wenn er die brillanten und rührenden Schönheiten einer Bach'schen Composition dem gefirnissten Glanze einiger neuen Mode-Componisten nachsetzen, oder sie nicht wenigstens eben so gern besitzen wollte, als jene. Es wäre eine wahre Versündigung am guten Geschmack in der Musik, und an der eigentlichen Art, das Clavier zu spielen, wenn man sich nicht alle Arbeiten dieses grossen Meisters wollte zu fleissiger Uebung empfohlen sein lassen. Immer reich an Erfindung, gefallig und feurig in den Melodien, prächtig und kühn in der Harmonie kennen wir ihn schon aus hundert Meisterstücken, und kennen ihn noch nicht ganz; ein Vorrecht, das die nicht verschwenderische Natur nur wenigen glücklichen Genien verliehen hat, dass sie

---

[1]) Wöchentliche Nachrichten über Musik (von Hiller). Leipzig 1766. S. 35.

nach einer Menge hervorgebrachter vortrefflicher Werke doch immer noch neue Schönheiten im Vorrath haben. Wie viel Vergnügen wird uns nicht eine fleissige Fortsetzung dieser Sonatinen machen. Gegenwärtige als die 3. ist aus dem Es oder Dis mit ben. Sie besteht aus 3 Sätzen, einem Largo, Allegro und Tempo di Minuetto. Eine artige Verstärkung der Melodie durch Octaven in der Clavierstimme ist im ersten Largo bald im Anfang und gegen das Ende angebracht, welche eine unvergleichliche Wirkung thut. Die begleitenden Stimmen sind übrigens so, wie bei den beiden ersten Sonatinen, alle obligat."

Man sieht, dass die eigene Zeit Bach schon in seiner Berliner Periode nicht unterschätzt hat, dass er vielmehr als der bedeutendste Clavier-Componist jener Epoche betrachtet wurde. Obige Aeusserungen gewinnen nicht wenig dadurch an Werth, dass sie der Feder eines Mannes entstammen, der wahrlich nicht den schlechtesten Musikern des vorigen Jahrhunderts angehörte, der, abgesehen von seinen Leistungen auf dem Felde der musikalischen Kritik, im Stande war, eine Mara zur ersten Sängerin der Welt auszubilden und der das nicht genug zu schätzende Verdienst hat, das deutsche Singspiel zuerst zur Kunstform erhoben zu haben.

Weiter folgten, im Jahre 1765 in Berlin bei Winter herausgegeben,

Clavierstücke verschiedener Art,

bestehend in einem Concerto (C-dur $^4/_4$ Allegretto, Largo, Allegro) das in den Motiven und ihrer Anwendung, in der Freiheit der Formen und in der harmonischen Behandlung den besten Arbeiten Bach's angehörig, 1765 gesetzt war,

drei Fantasien, 6 Menuetten, 3 Solfeggien und 3 Polonaisen, von denen die 3 Fantasien und Solfeggien (unter welchen letzteren nur kurze Finger-Uebungen zu verstehen sind) im Jahre 1759 gesetzt waren,

einer Sonate (D-moll $^4/_4$) gesetzt 1763,

einer Sinfonie (G-dur $^4/_4$), in der besonders der erste Satz vortrefflich, voll von Feuer, und das Adagio (H-moll $^6/_8$) voller Gefühl und feiner Wendungen ist, (componirt 1758 und in Potsdam 1765 für Clavier eingerichtet) endlich

einer Fuge, die, ziemlich fein gearbeitet, an den strengen Styl der alten Schule nicht heranreicht, ziemlich kurz, aber für die Fassung und Spielart weiterer Kreise geeignet ist. (Siehe oben S. 64 ff.)

Im Jahre 1766 erschienen ferner bei Breitkopf in Leipzig

Sechs leichte Clavier-Sonaten

in der bekannten Form und nicht ohne brillante Wendungen, sowie bei Winter in Berlin

Kurze und leichte Clavierstücke

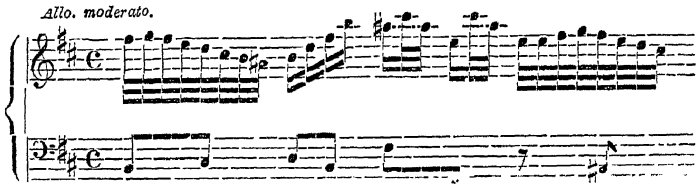
mit veränderten Reprisen und beigefügter Fingersetzung für Anfänger.

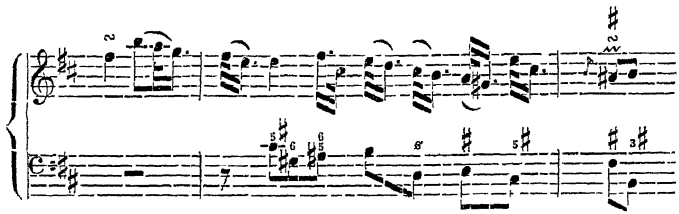
Davon waren 9 Satze 1765 in Potsdam, 3 in Berlin 1766 gesetzt. Auch über diese hat Hiller sich in einer Weise geäussert[1]), die für die Würdigung des Bach'schen Geistes bezeichnend genug ist.

Mit diesen Werken und der im Jahre 1767 erschienenen zweiten Sammlung kurzer und leichter Clavierstücke ist die offentliche Wirksamkeit Bach's für die Clavier-Composition in Berlin abgeschlossen. Ein nicht geringer Theil seiner Arbeiten der Berliner Zeit ist ungedruckt geblieben. Was davon bekannt geworden, eine Reihe grosser Clavier-Concerte, deren z. B. die Berliner Bibliothek allein 10, einschliesslich zweier Orgel-Concerte enthält (von denen zwei auch als Oboen-Concerte bearbeitet) und deren auch in Leipzig mehrere abschriftlich vorhanden sind, lässt im höchsten Maasse bedauern, dass Stücke von solcher Vorzüglichkeit weiteren Kreisen

---

1) Wöchentliche Nachrichten etc. Leipzig 1766. S. 52.

vorenthalten bleiben. Die Sonate a Cembalo e Viola da Gamba (1759) ist ein Meisterstück in ihrer Art. Nicht minderen Werth haben die im Jahre 1763 unter der Bezeichnung von Trios gesetzten Sonaten mit Violine in F-dur, B-dur, H-moll und C-moll. Von diesen gehört das Trio in H-moll mit dem Anfange:

dem schönen Einsatz der Violine im 10. Takte:



und mit dem äusserst gesangvollen, weit ausgeführten Andante in D-dur, so wie dem Allegretto Siciliano von reizendster Art und Färbung weitaus zu den besten Arbeiten Bach's aus der Berliner Zeit. Die äusserst geschickte Verwebung der Motive in den beiden mit einander concertirenden Instrumenten hält das Interesse an der Ausführung fortwahrend in Spannung.

Das Trio in C-moll enthält ein Adagio (As-dur ¾) von besonders hervorragender Schönheit, von seltenem melodischen Reiz und einer Freiheit und Vollendung der Form, die weit uber die Zeit der Composition hinausgreift [1]).

Allen diesen Stücken würde für ihre gegenwartige Verwendbarkeit eine Bearbeitung mit harmonischer Ausfüllung des Mittelgrundes nothwendig sein.

---

[1]) Diese beiden Stücke sind neuerdings (Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann) im Druck erschienen.

Ein grosser Irrthum wäre es, wollte man glauben, dass Bach's Thatigkeit für sein Haupt-Instrument allein in seinen Compositionen für dasselbe und in dem Unterricht, den er ertheilte, beruht habe. Er ging vielmehr einen nicht geringen Schritt weiter, indem er neben der praktischen Uebung des Clavierspiels als Künstler, der Thätigkeit als Tonsetzer und der ohne Zweifel nicht unbedeutenden Beschäftigung, die ihm als Lehrer oblag, sich den theoretischen Auseinandersetzungen zuwendete, die ihm für eine vollkommene Ausübung seiner Kunst nothwendig erschienen.

B. Die theoretischen Arbeiten.

Im Jahre 1752 hatte Quantz in seinem „Versuch, die Flote traversiere zu spielen", ein vortreffliches Werk herausgegeben, dessen wohlgeordneter und reicher Inhalt weit über dasjenige hinausgriff, was der Titel vermuthen liess [1]) Dies Werk, das drei Auflagen erlebte, hat offenbar einen grossen Einfluss auf Bach's Entschluss geubt, eine Theorie des Clavierspiels zu veröffentlichen. Sei es, dass er mit Quantz nach einem in den Hauptzügen gemeinschaftlich verabredeten Plane gearbeitet, sei es, dass dessen Werk über das Flotenspiel ihm die Lust erweckt hat, eine ähnliche Arbeit über das Clavierspiel zu unternehmen, sei es, dass dies schon früher in seiner Absicht gelegen hatte und jene Arbeit des grossen Flötisten ihm nur von Neuem dazu Anregung gab, gewiss ist, dass nicht nur der Titel seines Werkes, „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen", dem Titel des Quantz'schen Buches völlig analog gewählt ist, sondern dass auch Eintheilung und Disposition im Grossen und Ganzen, so

---

[1]) Johann Joachim Quantzens, Königl. Preuss. Kammer-Musicus, Versuch einer Anleitung, die Flote traversiere zu spielen, mit verschiedenen zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet und mit Exempeln erläutert nebst XXIV Kupfertafeln, Berlin bei J. F. Voss 1752.

wie die Ausführung im Einzelnen aus einem und demselben System hervorgegangen erscheinen. Hauptstücke, Abschnitte und Paragraphen sind in beiden Werken in ähnlicher Weise eingetheilt. Auch die auf den künstlerischen Inhalt der Musik im Allgemeinen gerichteten Bestrebungen haben beide gemein, obschon die Arbeit von Quantz von mehr universeller Richtung ist als die Bach'sche. Beide Männer waren Künstler im grossen Styl. Beide wollten in ihren Werken der Kunst dienen und beide behandelten das blosse Virtuosenthum, obschon jeder von ihnen auf seinem Instrumente Virtuose ersten Ranges war, mit Geringschätzung.

Bach trat mit seinem Buche über das Clavierspiel vor ein Publikum, dem bis dahin durch den Druck und die Oeffentlichkeit wenig theoretischer Unterricht geboten worden war. Ausgerüstet mit allem Wissen, das sein Unternehmen erforderte, Herr jeder Fertigkeit, die im Bereiche seines Kunstkreises möglich war, war er durch wissenschaftliche Bildung und männliche Reife vor vielen Anderen zu einem solchen Unternehmen befahigt. Vorganger hat er wenige gehabt, keinen von einiger Bedeutung. Couperins „l'art de toucher le clavecin" war wohl das einzige Buch von Werth, das schon vor dem seinen vorhanden war. Um so grösser ist sein Verdienst, ein Werk geliefert zu haben, das als ein durch und durch klassisches bezeichnet werden muss und das noch bis heut, nachdem mehr als ein Jahrhundert der freiesten und kühnsten Entwickelung darüber fortgegangen, seinen Werth behauptet hat. Dasselbe führt den Titel „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in 6 Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuss. Kammer-Musikus, Berlin, in Verlegung des Autoris, 1753." Zunächst erschien der erste Theil. In der Vorrede wird bemerkt, wie der Verfasser Willens sei, die wahre Art, das Clavier mit dem Beifall vernünftiger Kenner zu spielen, auseinander-

zusetzen, wobei er auch die Lehrer im Auge habe, welche ihre Schüler bisher nicht nach den Grundsätzen der Kunst gelehrt, und worin er das Erforderliche in kurzen Lehrsätzen ohne weitläufiges Lehrgebäude darstellen, dabei kein Phantastenstudium und keinen Generalbass lehren wolle.

Die Einleitung bezeichnet als wesentliche Gegenstände der Besprechung die rechte Fingersetung, die guten Manieren, den guten Vortrag. Es werden die Fehler der Clavierspieler durchgenommen, ebenso die Fehler der Lehrer in den Methoden des Unterrichts, ferner über die unterscheidenden Merkmale des Claviers und Clavichords, sowie über den Flügel das Nöthige mitgetheilt, wobei besonders verlangt wird, dass jeder Clavierspieler sowohl ein gutes Clavichord als einen guten Flügel haben solle (§ 1—15). Darauf geht er (§ 16—20) zu dem System des Unterrichts selbst über.

Das eigentliche Werk ist in Hauptstücke, diese sind in Abtheilungen und Paragraphen eingetheilt.

Das erste Hauptstück handelt von der Fingersetzung (wobei einige Rückblicke auf die frühere Art des Clavierspiels von besonderem Interesse sind), indem Stellung und Haltung vor dem Claviere, sowie die Haltung der Hände und Finger (nach der Methode Sebastian Bach's) ausführlich behandelt werden.

Hierauf geht er auf die Applicatur über, für welche zahlreiche Beispiele in allen Tonarten durchgegangen und später zu mehrstimmigen Exempeln ausgedehnt werden. Er beleuchtet die sämmtlichen Intervalle nach allen Seiten, um zu den Drei- und Vierklängen überzugehen.

Dann folgt die Lehre von dem Gebrauch des Daumens, von dem Ueberschlagen der Finger und deren Wechsel.

Das zweite Hauptstück zerfällt in neun Unterabtheilungen.

Die erste Abtheilung handelt von den Manieren überhaupt. Bach spricht zuerst von dem Nutzen der-

selben, ihrer Nothwendigkeit, der Unterscheidung guter von den schlechten Manieren, und theilt sie dann in zwei Classen: a. in solche, welche man durch gewisse Kennzeichen oder Nötchen zu bezeichnen pflegt, b. in solche, welche nicht durch Zeichen, sondern durch viele kleine Noten dargestellt werden. Er behandelt dann deren Anwendung, ihr Verhältniss zur Musik selbst, den verschiedenen Geschmack im Gebrauch, endlich ihre Anwendbarkeit für beide Hände.

Dann folgt die zweite Abtheilung von den Vorschlagen, ferner

Die dritte Abtheilung von den Trillern und zwar von den ordentlichen, denen von unten, denen von oben, dem halben und dem Prall-Triller, ihrer Uebung, den Fehlern, die dabei zu Tage kommen, und von ihrem Vortrage,

Die vierte Abtheilung handelt von den Doppelschlägen, ihrer Bezeichnung, Verschiedenheit und Anwendung, sowie ihrer Verbindung mit dem Triller,

Die fünfte Abtheilung von den Mordenten,

Die sechste Abtheilung von dem Anschlage,

Die siebente Abtheilung von den Schleifern, in ihrer verschiedenen Art und ihrer Anwendung im Adagio und über Dissonanzen,

Die achte Abtheilung von dem Schneller,

Die neunte Abtheilung von den Verzierungen der Fermate, der Fermate selbst über der vorletzten oder letzten Note des Basses, oder nach dieser über einer Pause.

Das dritte Hauptstück beschäftigt sich in höchst anschaulicher und bedeutender Weise mit dem Vortrage.

Nachdem darin zunächst mit Nachdruck ausgesprochen ist, dass Fertigkeit, Wissen und gelaufige Manieren nicht den guten Spieler ausmachen, geht Bach auf den Vortrag selbst über. Er bespricht die Stärke und Schwäche der Töne, ihren Druck, ihr Schnellen, Ziehen, Stossen,

Beben, Brechen, Halten, Schleppen und Fortgehen und entwickelt die Kennzeichen des guten Vortrags. Die Fehler desselben, die Schwierigkeit, auf den damals gebräuchlichen Instrumenten ein Adagio singend zu spielen oder dasselbe durch zu viele oder zu wenige Ausfüllungen zu verderben, die Nothwendigkeit, den Vortrag nach dem Inhalt des Stücks einzurichten, die Art, wie man das Studium desselben am besten zu betreiben habe, alles das wird in klarer und erschöpfender Weise dargestellt. Dann geht er zu der eigenen Vertiefung in die Musik über (indem ein Musikus nicht anders rühren kann, er sei denn selbst gerührt), zu der Spielart und ihrer Verbindung mit dem Inhalte der Musik, den Bezeichnungen, welche für den Ausdruck gebräuchlich sind, der Anwendung der Verzierungen und Cadenzen.

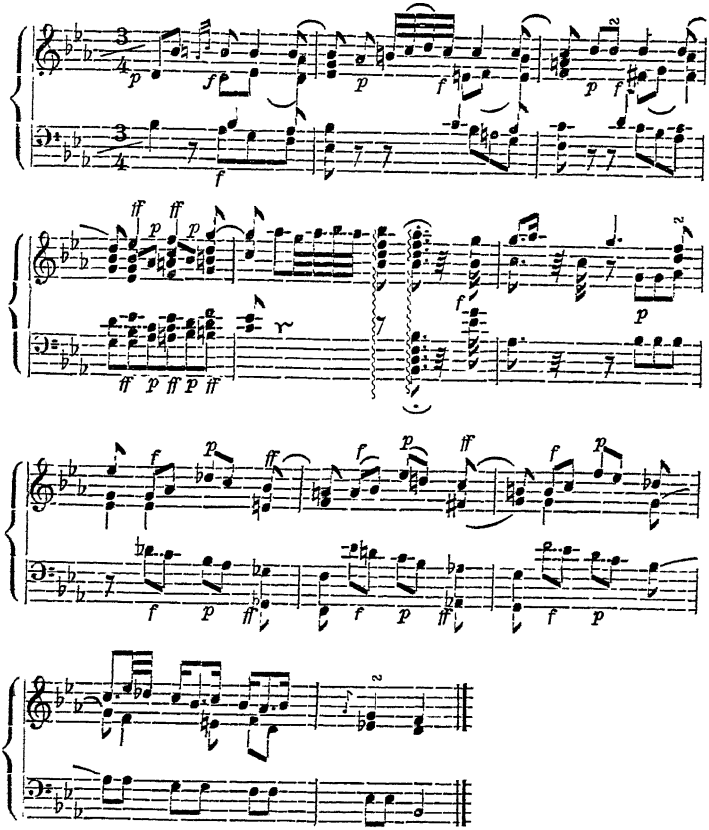
Dies ist der kurzgefasste Inhalt des Werks, welches, einem edlen und ächten Kunststreben entsprossen, kein anderes Ziel hatte als die Verbreitung der wahren Regeln des Clavierspiels und des Abweisens alles Dessen, was lediglich formeller Natur war oder sich als Charlatanismus documentirte. Ueberaus lehrreich und interressant sind die dazwischen eingestreuten Bemerkungen über die Spielart und die Schreibweise der Franzosen, insbesondere Couperins, dem Em. Bach grosse Anerkennung zu Theil werden lässt. Von höchstem künstlerischen wie musikalischen Werth ist der erste Artikel des dritten Hauptstücks.

Em. Bach hat dieses Werk kurz nach dem Tode seines berühmten Vaters verfasst, auf dessen Lehrweise und Zeugniss er wiederholt verweisst. Es ist hier eine Darstellung der Grundsätze von Seb. Bach's Unterricht im Clavierspiel gegeben und insofern ist dies Buch, auch abgesehen von seinem materiellen Inhalt, von dem höchsten kunstgeschichtlichen Werthe. Es trägt vor Allem zum Verständniss der Art und Weise bei, wie Seb. Bach's Clavierstücke gespielt werden müssen, und veranschaulicht deutlich den Gebrauch und die Verwendung der damaligen

Clavier-Instrumente. Seb. Bach war unbestritten der Schöpfer der modernen Art des Clavierspiels. Seine Schule bildet die Grundlage dieses durch spätere grosse Meister in so ausserordentlichem Masse erweiterten Kunstzweigs.

Es ist kein geringes Verdienst des Sohnes, dass er die Theorie jener Schule fur alle Zeiten festgestellt hat. Schon diese einzige Arbeit würde ihm einen ehrenvollen Platz in der Kunst-Geschichte sichern. Die zahlreichen beigefügten Beispiele bestanden in mehr als 200 Exempeln, ferner in 6 Sonaten und einer grossen Fantasie, denen bei der 3. Auflage im Jahre 1780 noch 6 kleine Stücke mit der Bezeichnung Sonatine nuove hinzutraten.

Die sechs Sonaten geben ein Bild sämmtlicher Schreibarten Emanuel Bach's, wie sie Rochlitz (S. 49) seiner Zeit charakterisirt hat, von dem ganz leichten zweistimmig gesetzten Uebungsstücke für Anfänger (Sonate 1 in C-dur) in stufenweiser Erhebung zu der dreistimmigen Sonate Nro. 4 in G-moll, welche schon eine gereiftere Auffassung und wegen des strengen Satzes eine sehr accurate Ausführung erfordert, und der 5ten Sonate in Es-dur mit dem ausserordentlich schönen Adagio in B-moll bis zu der Sonate in F-moll, deren leidenschaftlich bewegte, in beiden Händen wechselnde Motive einen Schüler von grosser Ueberlegenheit erfordern. Das 4stimmige Adagio affettuoso sostenuto ist ein Meisterstück von klarer, durchsichtiger Polyphonie.

Die Phantasie in C-moll ist eines von den wunderbaren Tonbildern, in denen sich die blüthenreiche Seele Bach's von jeder Form entfesselt in ruhelosem Stürmen und Wogen, in Gedanken voller Kühnheit und in feurigem Schwunge ergiesst. Hier leise ersterbend, dort in die Höhe brausend, mit scharfen Schlägen die klingenden Motive durchbrechend ist dieses Stück eines der geistvollsten und grossartigsten, die überhaupt für das Clavier geschrieben sind. Wohl könnte der fast dramatisch zu nennende Aufbau von Stellen wie die nachfolgende:

auf den Gedanken hinleiten, dass hier das poetische Wort sich von selbst hinzudrängen, um deutlicher die Bewegung zu enthüllen, in der sich die Seele des Tondichters erhoben hatte.

Erst sieben Jahre später (1760) sehen wir Bach mit der Fortsetzung seines Werks beschäftigt, und im Jahre 1761 erschien

„Des Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweiter Theil,“

in welchem die Lehre von dem Accompagnement und

der freien Phantasie abgehandelt wird. Dieser Theil des grossen Werks enthält eine Generalbasslehre, wie es wenige giebt.

In der Vorrede weist Bach darauf hin, dass seine Arbeit nicht aus Speculation entstanden sei, sondern dass die Erfahrung sie hervorgebracht habe. In der Einleitung werden die Orgel, der Flügel, das Fortepiano und das Clavichord als die für das Accompagnement gebräuchlichsten Instrumente bezeichnet und die Begleitungsarten charakterisirt. „Das vollkommenste Accompagnement beim Solo, dawider Niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavier-Instrument nebst dem Violoncell.“ Er spricht dann von der Erlernung des Generalbasses, von der Nothwendigkeit, gute Musiken zu hören und zu studiren, von dem ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Accompagnement, von der Reinheit und geschickten Fortsetzung der Intervalle, der Deckung der Compositionsfehler durch die Begleitung, von der Art des Unterrichts und von der Transposition.

Dann folgt in Cap. 1. die Lehre von den Intervallen, der Nothwendigkeit des richtig und hinlänglich bezifferten Basses, der Erlernung der Ziffern und der Einzelheiten über die Intervalle. Es wird deren Verschiedenheit, ihre Bezeichnung, ihre Fortschreitungen, die Regeln für die letzteren (Quinten und Octaven), die geraden und Gegenbewegungen, die vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen, die Dissonanzen, deren Gebrauch, Vorbereitung und Auflösung, die Vorausnahme der letzteren auseinandergesetzt, und es werden dann die durchgehenden Noten, so wie die Vorschriften für den regulären und irregulären Durchgang besprochen. Alsdann folgen in Cap. 2. zwei Abschnitte, deren erster vom harmonischen Dreiklange handelt. Die Lehre vom Accorde, dem harten, weichen, verminderten und vergrösserten Dreiklang, von den offenbaren und verdeckten Quinten, der Zulässigkeit der Letzteren unter gewissen Bedingungen (zumal des

Folgens der falschen auf eine reine Quinte) und der Ausdehnung, in welcher beide Hände an Quinten und Octaven gegeneinander wirken dürfen, wird entwickelt.

Der zweite Abschnitt handelt von den Gesammtbewegungen und ihren Regeln im 2-, 3- und 4-stimmigen Accompagnement und von der Art der aufzugebenden Uebungs-Exempel.

Cap. 3. spricht vom Sexten-Accorde, und zwar von der Beschreibung, Bezeichnung, dem 2- und 3-stimmigen Sexten-Accorde, von der Verdoppelung der gehenden und springenden Bassnoten, von der übermässigen und der verminderten dissonirenden Sexte, ihrer Vorbereitung und Auflösung, ferner von der Sexte in den Cadenzen, der doppelten Sexte, den Noten mit vielen Sexten, die stufenweise herauf- und heruntergehen, der Nothwendigkeit der Verdoppelung zur Vermeidung von Fehlern, den Regeln der Verdoppelung überhaupt und der Zulassigkeit der Anwendung der übermässigen Secunden.

Cap. 4. enthält die Regeln von dem uneigentlich verminderten Dreiklange, den falschen Quinten, ihrer Bezeichnung und Anwendung.

Cap. 5. handelt von dem uneigentlich vergrösserten harmonischen Dreiklange, der übermässigen Quint, der grossen Terz und Octave und der Verdoppelung der Terz.

Cap. 6. Vom Sext-Quarten-Accorde.

Cap. 7. Vom Terz-Quarten-Accorde (in 2 Abschnitten), und zwar von den Intervallen, bei denen er vorkömmt, und von der nothwendigen Vorbereitung, so wie von der Art und Weise, bei der Anwendung Fehler zu vermeiden.

Cap. 8. Vom Sext-Quinten-Accorde.

Cap. 9. Vom Secunden-Accorde, dessen Signaturen, den dabei vorkommenden Intervallen, dem Finden und Verstärken desselben mit verschiedenen Beispielen.

Cap. 10. Von dem Secund-Quarten-Accorde.

Cap. 11. Von dem Secund-Quint-Quarten-Accorde.

Cap. 12. Von dem Secund-Terzen-Accorde.

Cap. 13. Von dem Septimen-Accorde, dessen dreifacher Zusammensetzung, den Intervallen, die dabei vorkommen und dazu klingen, wobei mehrere Exempel mit verschiedener Modulation gegeben werden.

Cap. 14. Vom Sext-Septimen-Accorde, dessen Verschiedenheit und den dabei vorkommenden Intervallen.

Cap. 15. Vom Quart-Septimen-Accorde, der Art des Gebrauchs und dem Vorkommen desselben.

Cap. 16. Vom Accorde der grossen Septime, seiner Signatur, dem Vorkommen und der Verwendung der Quinte bei diesem Accorde.

Cap. 17. Vom Nonen-Accorde, dessen Signatur und Intervallen, der Vorbereitung, Auflösung und Zusammenstimmung mit dem Secund-Terzen-Accorde.

Cap. 18. Vom Sext-Nonen-Accord, dessen Bestandtheilen, Signatur und Vorkommen.

Cap. 19. Vom Quart-Nonen-Accorde.

Cap. 20. Vom Septimen-Nonen-Accorde.

Cap. 21. Vom Quint-Quarten-Accorde.

Cap. 22. Vom Einklange, der Art seiner Verwendung und des Accompagnements nebst verschiedenen Fällen des Vorkommens.

Cap. 23. Von der einstimmigen Begleitung mit der linken Hand allein, insbesondere der Art der Anwendung.

Cap. 24. Vom Orgelpunkt, Begriff und Art der Anwendung, dem drei- und mehrstimmigen Satze desselben und den Gründen, weshalb er nicht beziffert werden kann.

Cap. 25. Von den Vorschlägen, deren Wesen und Anwendung, dem Aufhalten der Harmonien durch sie, der Signatur, den drei Gattungen von Secunden als Vorschlägen zum Septimen- und Secunden-Accord, zum Sexten-Accord, zum Dreiklang, zum Sext-Quinten-Accord, zum

Accord der grossen Septime, zum Sept-Quarten-Accord, zum Terzen- und zum Nonen-Accord. Hier werden ferner die Regeln für die Vorschläge beim Accompagnement des Solo angegeben und die kurzen und unveränderlichen Vorschläge besprochen.

Cap. 26. Von den rückenden Noten, deren Begriff, den langsamen und geschwinden Rückungen und deren Begleitung.

Cap. 27. Vom punktirten Anschlage, dessen Wesen und Vorkommen. Eintreten der Harmonie. Beispiele.

Cap. 28. Vom punktirten Schleifer.

Cap. 29. Vom Vortrage, dessen Anwendung und Nothwendigkeit beim Accompagnement, zumal beim Solo, den Schwierigkeiten desselben, der Nothwendigkeit der Verständigung mit dem Musiker, der die Hauptstimme führt, und der Behandlung der Instrumente, insbesondere des Flügels. Hier werden noch einmal die Vorzüge des Clavichords und des Fortepiano vor jenem entwickelt und die Regeln wegen des Forte und Piano für den Flügel mit zwei Tastaturen und für die Orgel angegeben. Bach bespricht den Unterschied des Forte beim Tutti von dem beim Solo und giebt specielle Vorschriften für besondere Fälle, indem er schliesslich die Verwerflichkeit des Mitspielens der Gesangsstimme hervorhebt.

Cap. 30. Von den Schluss-Cadenzen, der Art des Accompagnements bei mehr als zweistimmigen Stücken, nach einer verzierten Cadenz oder nach dem Triller, im Andantino und Allegretto, im Triller, bei halben Cadenzen, bei dem Uebergange aus einer Tonart in die andere.

Cap. 31. Von den Fermaten.

Cap. 32. Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements, zumal von der Nothwendigkeit, zu wissen, wo und wann dergleichen angebracht werden dürfen, von der Discretion in der Begleitung, den gleichen Fortschreitungen in Terzen mit den Grundnoten, der Vermischung der Terzen mit Sexten, von gewissen Sprüngen

mit der Harmonie, dem getheilten Accompagnement und der Ausfüllung langsamer Noten.

Cap. 33. Von der Nachahmung.

Cap. 34. Von einigen Vorsichten bei der Begleitung, behandelt gewisse Hilfsmittel zum Vermeiden von Fehlern, Härten oder Unbequemlichkeiten in der Spielart.

Cap. 35. Von der Nothwendigkeit der Bezifferung, worin bewiesen wird, dass eine Begleitung ohne Ziffern nur schlecht ausfallen könne.

Cap. 36. Von den durchgehenden Noten, weist die Nothwendigkeit ihrer Andeutung und die Regeln für dieselben nach. Ihr Vorkommen, Abfertigung vieler in einem Tone bleibender und durchgehender Grundnoten im langsamen Tempo, Largo, Larghetto, Andante, im Siciliano, Allegro assai und prestissimo wird besprochen.

Cap. 37. Von dem Vorschlagen mit der rechten Hand.

Cap. 38. Vom Recitativ und der Nothwendigkeit grosser Aufmerksamkeit im Accompagnement, dem Enthalten des Harpeggirens bei schneller Declamation, der Stärke des Anschlagens, der Begleitung auf der Orgel, im Theater und bei Unsicherheit der Sänger.

Cap. 39. Von den Wechselnoten.

Cap. 40. Vom Bassthema, Begriff und Bedingungen eines guten Bassthemas, sowie von den Versehen, welche bei der Einrichtung vorkommen, endlich der Begleitung desselben.

Cap. 41. Von der freien Phantasie, dem Begriff und den Bedingungen derselben, den dafur geeignetsten Instrumenten, der leichtesten Art für kurze Ausdehnung, den Ausweichungen in andere Tonarten, der Benutzung der Figuren und aller Arten des guten Vortrags, der Brechung der Accorde, den Nachahmungen und Gegenbewegungen in verschiedenen Stimmen, endlich vom Schlusse im Orgelpunkt.

Es hat dem Verfasser nothwendig geschienen, diesen

Abriss aus dem Inhalt des so umfangreichen und bedeutenden Werkes mitzutheilen, damit man dadurch eine wenn auch nur oberflächliche Anschauung von der gründlichen Ausführlichkeit erhalte, mit welcher Em. Bach seinen Gegenstand behandelt hat.

Bezieht sich derselbe zunächst auch nur auf das Accompagnement nach dem bezifferten Bass, und würde er jetzt, wo diese Art die Musik zu setzen, nicht mehr in Gebrauch ist, nur noch ausnahmsweise anwendbar sein, so sind doch die Grundsätze und Regeln, die hier zum ersten Male in der Form praktischer Lehrsätze festgestellt werden, noch heut dieselben, die sie vor 100 Jahren waren, und werden kaum späterhin deutlicher und in innigerem Zusammenhange mit der ausübenden Kunst dargestellt worden sein.

Freilich konnte das sogenannte feine Accompagnement von Niemandem besser beleuchtet, in allen seinen Theilen gründlicher und vornehmer erfasst werden, als von Carl Philipp Emanuel Bach, der neben seiner theoretischen wie praktischen Ausbildung in dem Musiksalon Friedrich's des Grossen 20 Jahre hindurch die vollkommenste Gelegenheit gefunden hatte, Vortrag, Nüancen, Feinheit der Auffassung und schnelltreffende Combinationen praktisch zu üben.

Auch hier ist es die Schule Seb. Bach's, die sich in der gründlichen Kenntniss und Verwendungsbefähigung für die Grundsätze der Harmonie kund giebt. Mit Erstaunen erkennt man aus diesem Werke, welche ungeheuren Ansprüche jene Zeit an die Cembalisten, an ihre Auffassung, ihre Fertigkeit und Sicherheit in der Anwendung der Lehren vom Generalbass und an ihre künstlerische Ueberlegenheit über alle musikalischen Verwickelungen, Schwierigkeiten und Formen stellte. Wie Wenige möchten sich heut wohl unterstehen, vom Blatte weg aus dem blossen bezifferten Bass eine Begleitung für Musikstücke zu improvisiren, in denen sich die schwierigsten Probleme

des Satzes dargestellt finden, indem sie nicht nur der Composition folgen, diese stützen und verschönen, sondern dabei auch den Anspruch auf eigne künstlerische Bedeutung keineswegs bei Seite setzen sollen? Eine übergrosse Menge von Musikstücken aus dem vorigen Jahrhundert erscheint leer, trocken, kahl, weil die dazu nothwendige ausfüllende Begleitung fehlt und jene spielende Leichtigkeit, mit der sie damals hingestellt werden konnte, verloren gegangen ist. Dies Buch lehrt uns, wie die alten Partituren gelesen und gespielt werden müssen.

Bei aller Trockenheit des Details, bei aller Mühsamkeit, welche die Systematisirung und Durcharbeitung dieser ganzen Materie erfordert hat, entgeht dem Leser des Werks doch nirgends, wie sehr dasselbe von wahrer Liebe zur Kunst getragen war, und welche Fülle von Wissen und Erfahrung darin niedergelegt ist. Dabei ist die Darstellung von einer Klarheit, einer überzeugenden Deutlichkeit, welche sie äusserst vortheilhaft vor dem unklaren Schwulst ähnlicher Arbeiten der späteren Zeit auszeichnet.

Neben dieser Schrift haben Kirnberger und Kittel, jener durch seine „Kunst des reinen Satzes“, dieser durch den „Angehenden Organisten“, die übrigen Materien der Schule ihres grossen Lehrers der Nachwelt überliefert. Durch diese Werke ist Sebastian Bach's ganze Lehrmethode unserer Zeit erhalten und klar gelegt. Wir ersehen daraus, dass hier die Grundlagen alles musikalischen Wissens nachgewiesen sind, dass die nachfolgende grosse Musik-Epoche nur die künstlerischen Consequenzen aus ihnen ziehen und sie auf neue Formen, veränderte Ideenkreise und erweiterte Mittel der Darstellung anwenden konnte.

Quantz, Em. Bach, Kirnberger und mit ihnen Marpurg und Sulzer haben das damalige Berlin zum Haupt- und Vorort für die Theorie der Musik erhoben. Freilich machten sie, wie Reichardt sich treffend ausdrückt, den harmonischen gelehrten Theil der Musik (eine

Folge der Uebertreibung der Principien aus der Bach'schen Schule) fast zur Hauptsache in der Kunst und „bearbeiteten diesen dann mit einer überfeinen, haarscharfen Kritik, auf welche die Speculation nur durch das Auge kommen konnte“ [1]). Aber alle ihre theoretischen Nachfolger haben sich auf sie gestützt. Und wenn sich auch Marpurg und Kirnberger, eben um ihrer Subtilitäten willen, mit Bitterkeiten jeder Art verfolgten, so sind ihre und ihrer Zeitgenossen Lehren doch für alle Folgezeit massgebend geblieben [2]).

Von grossem kunstgeschichtlichen Interesse ist ein bereits anderweit veröffentlichter Brief, den Em. Bach zwanzig Jahre später am 10. April 1780 an den Buchhändler Schwickert in Leipzig gerichtet hat [3]). Es ergiebt sich daraus, dass damals von den 27 Jahre früher in seinem Selbstverlage erschienenen Auflagen vom ersten Theile des vorbesprochenen Werkes noch 260, vom zweiten 564 Exemplare vorhanden waren, für deren Ueberlassung er 180 Louisd'or forderte. Bach betont hierbei besonders die Zusammengehörigkeit beider Theile, die er aufrecht erhalten wissen will. Der Brief zeigt aber auch, in wie gewandter

---

[1]) Allg. Mus.-Zeit. 1813. No. 41.

[2]) Wie weit beide Künstler in dieser Beziehung gingen, zeigt das dem Briefe Bach's vom 16. Decbr. 1797 (Anhang II.) an Kirnberger angehängte Lied, welches nur gemacht und veröffentlicht worden war, um Reichardt, der eben zum Kapellmeister an der Königl. Oper ernannt worden war, zu ärgern.

Marpurg hatte einen Canon gemacht:

„Kirn- Kirn- Kirn-
berger hat kein Gehirn!“

Kirnberger antwortete:

„Mar- Mar- Mar-
Marpurg ist ein Narr!“

„Unter solchen Streitereien“, sagt Zelter (in seinen Nachlass-Notizen), „hatte Bach schon früher in Berlin eine centrale Stellung genommen. Dadurch gewann er sich das Zutrauen der Partheien, und in diesem heiteren Sinn ist jenes Epigramm (Kirnberger's vom Genie) ein Meisterstück genannt.“

[3]) Nohl, Künstlerbriefe. S. 68.

Form er derartige Geschäfte zu erledigen wusste. Uebrigens war der von ihm erstrebte Geldvortheil im Vergleich zu dem, der dem neuen Verleger mit 3 zu 1 geboten wurde, nicht erheblich.

So erschien im Jahre 1780 bei Schwickert die dritte Auflage des ersten Bandes, dem alsbald die zweite unveränderte Auflage des zweiten Theils folgte. Dem ersten Bande waren die Sonatine nuove neu beigefügt worden.

Wichtiger als der äussere Erfolg war der Nutzen, den diese verdienstliche Arbeit in der Künstlerwelt gestiftet hat. Wer würde sich nach Verlauf einer so langen Zeit unterfangen können, hiefür einen näheren Nachweis führen zu wollen, wenn nicht die Kunstgeschichte das Zeugniss J. Haydn's aufbewahrt hätte, der in seiner Jugend schon an Philipp Emanuel Bach's Sonaten seine Fähigkeiten geübt, seine Erfindungskraft geregelt hatte. Dem Mannesalter näher gerückt, wollte er durch das Studium der Theorie Ordnung in seine Ideen und deren Durcharbeitung bringen und entschloss sich, nach einem guten Buche zu suchen. „Aber welches? das wusste er nicht. Er liess es auf das Ungefähr ankommen, mit dem Vorsatze, zuvor in dem Buche ein wenig herumzublättern und es zu beurtheilen, ehe er vielleicht die Einkünfte eines ganzen Monats vergeblich dafür ausgäbe. Haydn wagte es, in einen Buchladen einzutreten und ein gutes theoretisches Buch zu fordern. Der Buchhändler nannte C. P. E. Bach's Schriften als die neuesten und besten. Haydn wollte sehen, sich uberzeugen, fing an zu lesen, begriff, fand was er suchte, bezahlte das Buch und trug es ganz zufrieden fort.“

„In der Folge der Zeit schaffte er sich die späteren Bach'schen Schriften (den 2ten Theil) an. Sobald Haydn's musikalische Producte durch den Stich bekannt wurden, bemerkte Bach mit Vergnügen, dass er ihn unter seine Schüler zu zählen habe. Nachher machte er ihm selbst das schmeichelhafte Compliment, er sei der Einzige, der

seine Schriften ganz verstanden habe und Gebrauch davon zu machen wisse. Haydn hatte bei dem Kauf des Werks viel auf den Zufall ankommen lassen. Das Glück war ihm besonders hold. Es spielte ihm unter so vielen den höchsten Treffer in die Hände."

„Hätte ihm", setzt der Biograph hinzu, der diese Mittheilung nach Haydn's eigenen Angaben auf uns gebracht hat[1]), „der Zufall Kirnberger's Schriften statt derjenigen Bach's in die Hände gespielt, vielleicht wäre sein Bildungs-Gang ein anderer geworden." Welche grössere Genugthuung, welch' höherer Lohn könnte seiner mühsamen und schwierigen Arbeit zu Theil werden[2])? Wäre er nicht auch sonst ein Mann gewesen, dessen schöpferischem Geiste, dessen liebenswürdiger Phantasie, dessen reicher Erfindungsgabe Bewunderung und Verehrung im reichsten Masse gebührten, dieser eine Erfolg von so ausserordentlicher Bedeutung und Tragweite würde hingereicht haben, sein

---

[1]) Dies, Biographische Nachrichten von J. Haydn. S. 37.

Uebrigens studirte Haydn auch noch Mattheson's vollkommenen Kapellmeister und das Lehrbuch von Fux. Kirnberger fand er zu ängstlich, „zu viele unendlich kleine Fesseln für einen freien Geist."

[2]) Auch Reichardt, in dessen Jugendzeit das Erscheinen dieses Werkes fiel, darf als einer derjenigen genannt werden, die ihm einen grossen Theil ihres theoretischen und praktischen Wissens verdankt haben.

J. A. P. Schulz sagt in seiner Selbstbiographie (von Ledebur, Berliner Tonkünstl.-Lex. S. 529): „Schmügel (sein Lehrer 1761) hatte eine artige Sammlung Musikalien von den neuesten Berliner Componisten, die damals in Deutschland für die Muster der Kunst galten. Er hatte auch mehrere zu der Zeit in Berlin geschriebene Bücher (darunter offenbar Bach's Versuch und Kirnberger's Kunst des reinen Satzes) über die Musik und was dazu gehört. Ich verschlang das Alles mit der grössten Begierde. Bach und Kirnberger wurden meine Helden für die praktische, so wie Marpurg für die theoretische Musik."

Die Leipziger Allg. Mus. Zeit. Jahrgang 13. S. 667, in dem sie Haydn's Worte bestätigt: „Alles was ich weiss, habe ich von Emanuel Bach," fügt hinzu: „Ebenso dachten die übrigen jüngeren Künstler der Zeit, von denen Gluck, der Harfenist Krumholz, der Flötist Dulon, Clementi und Pleyel zu nennen sind."

Leben, Wirken und Schaffen vor der Nachwelt zu rechtfertigen.

Bei seinen Lebzeiten wurde mit diesem seinem Werke vielfacher Missbrauch getrieben. Sein Erscheinen gab das Signal zu einer wahren Sündfluth von Lehr- und Unterrichtsbüchern für das Clavier, welche den Nutzen, den Bach durch seine Arbeit hatte stiften wollen, in Frage stellten. Seichtigkeit, oberflächliches Wesen, Nachahmungstrieb thaten das ihrige dabei. Dies veranlasste ihn, nachdem er in Hamburg festen Fuss gefasst hatte, zu folgender öffentlichen Kundgebung[1]):

„Die Veränderung, welche seit der Herausgabe meiner beiden Versuche im Reiche der Clavierspieler vorgegangen ist, habe ich mit dem grössten Vergnügen wahrgenommen. Ich kann ohne Ruhmredigkeit behaupten, dass seitdem richtiger gelehrt und besser gespielt wird. Allein eben so sehr bedauere ich, dass meine so gute Veranlassung unschuldiger Weise Gelegenheit geben muss, in die alte und eine noch ärgere Barbarei zu fallen. Der Stolz und Eigennutz müssiger Köpfe begnüget sich jetzt nicht mehr damit, dass sie ihr eigenes Machwerk vorzüglich spielen und ihren Schülern aufdringen; nein! sie müssen auch durch die Autorschaft sich unsterblich machen. Dadurch sind seit meinen Versuchen so viele Lehr- und Schulbücher über's Clavier herausgekommen, dass man das Ende davon noch nicht absehen kann. Unter allen diesen sind diejenigen meiner Ehre am nachtheiligsten, worin ausgerissene Stellen aus meinen Versuchen bald unter meinen Namen, bald ohne denselben eingerückt sind. Dass sie ausgeschrieben haben, stehet ihnen frei, und ich würde nichts dagegen haben: dass sie aber das Ausgeschriebene aus seinem nöthigen Zusammenhange herausgenommen, unrichtig erklart und angewendet haben, dies ist so schädlich wie möglich. Wer kennet nicht den Schaden, den eine unrichtige Fingersetzung, unrechte Erklärung und Anwendung der Manieren, und eine ganze falsche Harmonie anrichten kann? Ich kann ohne Passion und mit Wahrheit sagen, dass alle Lehrbücher über's Clavier, welche ich seit meinen Versuchen habe entstehen sehen, und mir bekannt sind (ich glaube aber, dass ich sie alle kenne), voller Fehler stecken, und warne also die Liebhaber unsers Instruments davor. Was ich jetzt sage, kann ich, wenn es verlanget wird, beweisen. Will jemand behaupten, meine Versuche wären zu weitläuftig, so hat er nichts gesagt, und verräth zugleich eine grosse Unwissenheit. Ich theile alle Clavierspieler in zwo Klassen: in die erste gehören diejenigen, deren Hauptwerk die Musik ist, und alle Liebhaber, welche gründlich unterrichtet sein wollen. Für die

[2]) Hamburger unpartheiischer Correspondent. 1773. Nro. 7.

erste Klasse gehören meine Versuche, und kein Paragraph ist für sie überflüssig. Aus den Beiträgen zu meinen Lehrbüchern, welche künftig erscheinen werden, wird man sehen, dass ich nichts Ueberflüssiges sondern noch nicht alles gesagt habe. Ein Lehrmeister muss alles wissen, was in meinen Versuchen stehet, und so viele Geschicklichkeit haben, diejenige Art und Ordnung des Vortrags zu wählen, welche der Person, die er unterrichtet, am zuträglichsten ist. Die Feinigkeiten bleiben zuletzt, so wie ich in der einen Vorrede angeführt habe. Ohne Geduld und Zeit lässt sich nichts Gründliches lernen. Das Clavierspiel ist keine sehr compendiöse Sache, und darf es auch nicht sein, wenn man gründlich verfahren will. Was soll ich aber von denjenigen unrichtigen Lehrbüchern sagen, die bei ihrer vorgegebenen Kürze beinahe eben so weitläufig sind, als die meinigen? Für die Liebhaber der zweiten Klasse gehört eigentlich, und wenn es der Lehrmeister über sein Gewissen bringen kann, gar kein Lehrbuch, sondern man verfährt so, wie ich vor diesem zuweilen, zwar sehr ungerne, doch aus Noth; nämlich, ich schrieb vor jeder Stunde die Lection auf, die ich geben wollte, und beschäftigte mich bloss mit den nöthigsten Grundregeln. Die Feinigkeiten und Sitze der Manieren, die Feinigkeiten im Accompagnement, das getheilte Accompagnement u. s. w. musste wegbleiben, man verlangte es auch nicht; bei allem dem durfte der Schüler keinen einzigen falschen Griff thun, dergleichen viele in manchem Lehrbuche zur Annehmung vorgeschrieben sind. Wenn der Scholar in seiner Art fertig war, so fand sich's, dass der ganze aufgeschriebene Unterricht, ohne Exempel und dem musikalischen A. B. C., welches jeder Dorfschulmeister eben so gut lehren kann, wie der grösste Künstler, und welches also zum Voraus gesetzt wird, ungefähr einen halben Bogen Papier vollfüllete. Man siehet also deutlich, dass eine Verkürzung eines Lehrbuches für's Clavier zur gründlichen Erlernung desselben allezeit eher schaden als nutzen kann, wenn diese Verkürzung auch sonst keine Unrichtigkeiten hätte. Alle die Herren Compendienschreiber, die ich kenne, haben in gewissem Verstande zu wenig, und in gewissem Verstande zu viel, und was das Schlimmste ist, in aller Relation ein Haufen Unrichtiges gesagt. Was für erbärmliches Zeug trifft man nicht bei einigen an! Die Ursache davon ist diese: Nach den Büchern zu urtheilen, haben ihre Verfasser nie die Composition gelernet, welche sie doch schlechterdings wissen müssen, um vom Accompagnement richtig schreiben zu können. Die Lehre hievon enthält nicht allein die Grundregeln der Composition, sondern sie hat auch einen starken Einfluss in die tiefere Einsicht derselben. Mit einem Worte: man kann zu einem Lehrbuch vom Clavierspielen, und besonders vom Accompagnement, kein Vertrauen fassen, wenn der Autor davon sich nicht vorher durch richtige Ausarbeitungen bekannt und würdig gemacht hat, ihn für einen gründlichen Componisten zu halten.

Hamburg, den 11. Januar 1773. C. P. E. Bach."

Die dem grossen Meister folgende Zeit muss jenen Lehrbuchfabrikanten Dank wissen, dass sie ihm durch ihre seichten, seitdem vergessenen Arbeiten Veranlassung gegeben haben, mit dieser kernigen Aeusserung hervorzutreten [1]).

Der Verfasser möchte diesen Abschnitt ungern schliessen, ohne auf ein Curiosum zurückzukommen, das mit einem Theile des so eben besprochenen Werks, der oben erwähnten C-moll-Fantasie, in naher Verbindung steht.

Wie man Gedichte in Musik setzt, so ist diese Musik in Worte übersetzt worden, und Gerstenberg war es, der sich dieser sonderbaren Arbeit unterzogen hat [2]). Sie wurde in der Flora [3]) veröffentlicht [4]) und enthält nicht

---

[1]) Eine sehr ausführliche Analyse des oben besprochenen Werks erschien 1763 in der Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste; (Leipzig) 10 Bd. 1 Stck. S. 49—65 und 2 Stck. S. 270—292. In neuester Zeit (1853) hat dieses ebenso eigenthümliche als merkwürdige Buch in neuer Bearbeitung eine vierte Auflage erlebt.

[2]) H. W. v. Gerstenberg, geb. 1737 in Schleswig, starb erst 1823. Er war zuerst Officier, dann Consul zu Lübeck in Dänischem Dienste, und lebte von 1785 ab in Altona. Er hat zahlreiche Gedichte und Dramen, darunter das sehr merkwürdige Trauerspiel Ugolino geschrieben und war besonders als Kritiker von hervorragender Begabung.

[3]) Herausgegeben von C. F. Cramer. (Kiel und Hamburg 1787.)

[4]) Man liest darüber in der Vorrede der Flora:

„Diese höchst originale musikalische Idee bedarf vielleicht mehr als irgend ein Stück der Flora eines Commentars. Sie, deren ich schon im musikalischen Magazin (Jahrg. I. Th. II. S. 1253) erwähnt habe, kömmt wenigstens einem unserer grössten Tonkünstler — ich nenne ihn — Schulzen, als ein höchst merkwürdiges Meteor vor; und so wagte ich's, ihren Urheber, der vielleicht befürchtet, dass nur wenige sie verdauen dürften, um ihre Bekanntmachung zu bitten. Er gestand sie mir halb ungern zu. Ihre Genesis ist folgende:

Es war gestritten worden, ob auch blosse Instrumental-Musik, bei der der Künstler nur dunkle, leidenschaftliche Begriffe in seiner Seele liegen gehabt, einer Analyse in helleren bestimmteren Zügen fähig sein sollte? Gerstenberg, und auch er nur der einzige Mann dazu, versuchte es und nahm zu der Probe grade ein Schwerstes, was sich nur denken lässt, die bekannte Bach'sche Clavier-Phantasie, deren Verfasser sich's wohl nie hätte träumen lassen, dass der ungebundene

weniger als zwei Versionen, nämlich einmal Worte zu dem Moment, wo Socrates den Giftbecher trinkt, und dann eine Philosophie Hamlets über den Selbstmord. Gerstenberg hat mit dieser Curiosität eine erhöhte Programm-Musik ohne Nutzen und Zweck geschaffen, welche

---

Flug seiner erhabenen Einbildungskraft zum Einschlage eines poetischen Gewebes und zur Darstellung der Empfindungen eines Gesangstücks fähig wäre. Aus allen den nicht einmal in Takte und Rhythmen zwangbaren Schwingen und Sprüngen dieses durch alle Gefilde der Modulation einherziehenden Wolken-Gebildes hob sein plastischer Genius, gleich dem Lesbi'schen Tragelaph, hier einen Fuss, dort einen Arm, hier eine Nase und wieder ein Auge heraus, und setzte Euch so diese Gestalt tiefer Empfindung zusammen, die freilich nicht einem jeden gleich anschaulich sein dürfte, aber den Weisen belohnen wird, sie zu studiren.

Und nicht genug an einer Gestalt! — Aus ganz verschiedenartigen Phrasen dieser Phantasie bildete er eine doppelte sogar, und knetete so künstlich am widerstrebenden Stoffe, dass er die zweifache Situation, Hamlet, der über den Selbstmord räsonnirt, und die des Socrates, der im Begriff steht den Giftbecher zu trinken, vor dem verwunderten Hörer auspunktirte.

. . . Ich glaube fast, dass dieser excentrische Versuch zu den wichtigsten Neuerungen gehört, auf die je ein Kenner verfallen ist, und dass er einem denkenden Künstler, der sich nicht immer unter die Sklaverei des Hergebrachten schmiegt, eine Wünschelruthe sein mag, manche tiefliegende Goldader in den geheimen Schachten der Musik zu erspähen, indem er durch die That beweist, was für ganz andere Effecte noch aus dieser dithyrambischen Verbindung von Instrumental- und Vocal-Musik resultiren können, als bei der bisherigen, in eigensinnigen Formen und Rhythmen eingezwängten möglich sind.

Schulz, der zuerst auch hier Licht sahe und in verschiedenen Gesangstücken die Taktstriche und das willkürlich angenommene Joch, das sie mit sich führen, abwarf, wäre der Mann, sie zu nutzen."

Man sieht, auch das Ende des 18. Jahrhunderts hatte seine Zukunftstheorien. Ist es nicht grade als ob man hier den Lehren eines Musikers der neueren Schule lauschte, die in dem Zerbrechen der Form, dem Abstreifen der als lästiger Zwang verschrieenen Regeln, die den freien Flug kühner Seelen hindern, das Wesen der Kunst suchen möchten? Und doch war Cramer ein Mann von eminent klassischer Richtung und sein Zukunfts-Musiker war Philipp Emanuel Bach!

die subjective Auffassung für das schöne Musikstück beengt und stört. Dabei sind die Worte, die man, je nachdem man sich mehr zu Socrates oder Hamlet hingezogen fühlt, im deklamatorischen Tenor singen soll, ohne jedes musikalische Geprage geblieben.

Ob Socrates ausruft:

Nein, nein! die ernste hohe Gestalt,
Die nahe Stunde soll euch nicht schrecken,
Der Verwesung nahe Stunde!
Und ich kenne Dich!
Genius, Gestalt, Geist, etc. etc.

oder ob Hamlet, nachdem er mit dem unvermeidlichen Sein oder Nichtsein begonnen hat, grübelt:

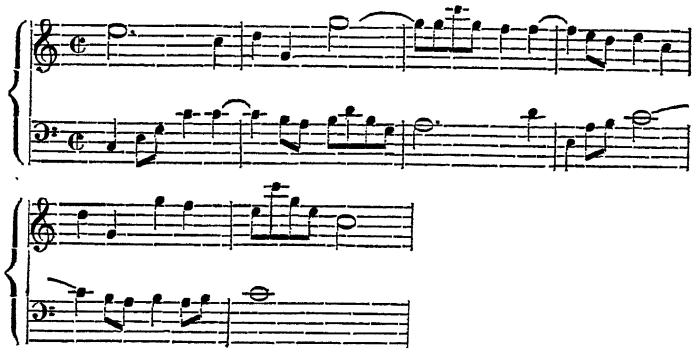
O nein, o nein! erwünschter wäre dir, Seele,
In's Nichtsein hinüber zu schlummern,
In's Licht zum Sein zu erwachen,
Zur Wonne hinaufwärts schauen,
Die Unschuld sehen, die Dulderin,
Wie sie enger in's Leben blüht
Der Ewigkeit!

Nirgends ist ein lyrischer Ton darin angeschlagen, Alles ist abgerissene Rhapsodie ohne inneren Zusammenhang mit der Musik, zu einer Art von recitativischer Declamation aufgeputzt. Dennoch ist es von grossem Interesse zu sehen, wie anregend Bach's Clavier-Werke auf seine Zeitgenossen gewirkt haben, mag diese Wirkung im vorliegenden Falle auch eine verkehrte gewesen sein.

Eine andere Arbeit theoretischer Natur, welche während Em. Bach's Berliner Zeit veröffentlicht wurde, ist von geringerer Bedeutung und nur deshalb der Betrachtung werth, weil sie zeigt, wie in ihm das Blut seines Vaters noch fortlebte, der bekanntlich an subtilen contrapunktischen Kunststücken eine grosse Freude hatte.

Es ist dies ein „Einfall, einen doppelten Contrapunkt in der Octave von sechs Takten zu machen.

ohne die Regeln davon zu wissen“[1]), mit dem Motto des Horaz: „Interdum Socrates equitabat arundine longa“.

Die überaus gelehrte und sinnreiche Berechnung, welche in dieser Arbeit liegt, hat freilich einen anderen Zweck nicht, als eben den, gelehrt zu sein. Die Berechnung des Contrapunkts geschieht durch Annahme je zweier Reihen einfacher Zahlen zwischen 1 bis 9. Dieser Zahlen dürfen nicht mehr als sechs sein. Die obere Reihe enthält die Zahlen der Oberstimme des Contrapunkts, die andere die Unterstimme. Das Finden der Noten geschieht durch eine bestimmte Art des Abzählens. Auf diese Weise sind 9 Contrapunkte in der Octave über derselben Grundharmonie entworfen. So entsteht beispielsweise der aus den Zahlen { 3. 1. 5. 2. 7. 9. / 8. 4. 6. 1. 2. 3. } bestimmte doppelte Contrapunkt in der Octave wie folgt:

Der Kunst war durch diese Spielereien nicht geholfen. Man ersieht aus ihr nur, wie sehr das contrapunktische Wesen der alten Schule Unberufene zur Künstlichkeit ohne Inhalt führen konnte. Em. Bach war, wie sein Vater, ein grosser Liebhaber von solchen Kunststückchen. Er und Kirnberger schickten sich gegenseitig Räthsel-Canons zu, und noch in späterer Zeit wird man einer Me-

[1]) Marpurg, histor.-krit. Beiträge. Bd. III. S. 167. No. 10.

nuett begegnen, die vor- und rückwärts gespielt werden konnte[1]). Von Kirnberger mochte man sich solcher Dinge wohl versehen, da sein ganzes Wesen mehr dem formellen Theile der Musik zugeneigt war[2]). Bei Bach erhalten dergleichen Tendenzen einen gewissermassen liebenswürdigen Charakter. In ihnen zeigte sich ein Theil der humoristischen Seite seines Wesens, den er gegen seine strenger denkenden Kunstfreunde wie gegen sich selbst und seinen eignen Ursprung spielen liess.

Somit dienen dieselben in gewissem Sinne zur Ergänzung der sonst so sehr fehlenden Nachrichten über sein ganzes Wesen und sein Leben, deren grösserer Theil aus seinen uns hinterlassenen Arbeiten künstlich zusammengefügt werden muss.

C. Orgel- und reine Instrumental-Compositionen.

Obgleich es bekannt ist, dass Em. Bach sich seiner Zeit als ein Orgelspieler ersten Ranges bewährt hat, so ist die Zahl der von ihm für dies Haupt- und Lieblings-Instrument seines Vaters componirten Stücke im Ganzen doch nur unbedeutend. Eigentliche Orgel-Compositionen hat er erst vom Jahre 1755 ab gesetzt und zwar:

1755: 2 Allegri für die Orgel,
3 Soli für die Orgel, F-dur $^4/_4$, D-dur $^4/_4$ und A-moll $^3/_4$,

---

1) Siehe weiter unten über das Vielerlei.

2) Kirnberger's Charakter ist vielfach ungünstig beurtheilt worden. Doch sind auch gewichtige Stimmen zu seinem Gunsten aufgetreten. Ueber ihn endgültig zu urtheilen ist hier nicht der Ort. Dass vielfache Sorgen auf ihm lasteten, sein Gemüth verbitterten und reizten, mag weniger bekannt sein. Vielleicht trägt es zur richtigen Würdigung dieses sonst so ausgezeichneten Mannes einiges bei, wenn im Anhange eine Reihe von Briefen veröffentlicht wird, deren Originalien sich in dem Archive des v. Decker'schen Verlags zu Berlin befinden, und die über seine persönliche Lage einigen Aufschluss geben.

Concert für die Orgel oder Clavier, G-dur $^4/_4$, auch für die Flöte gesetzt, unter den Claviersachen mit aufgenommen,

1756: Präludium für die Orgel, 2 Claviere und Pedal, D-dur $^4/_4$,

1758: Solo für die Orgel, B-dur $^4_4$, gedr. von Hafner,

1759: Concert für die Orgel oder das Clavier mit Quartett und 2 Hörnern, As-dur $^4/_4$.

Die Zeit, in welcher diese Arbeiten gefertigt sind, beschränkt sich auf einen ausserordentlich kurzen Zeitraum. Muthmasslich hatten ihn besondere Umstände darauf hingeführt.

Bedeutender war seine Thätigkeit als Instrumental-Componist. Hier findet man von ihm:

1738: Soli für die Flöte, B-dur $^4/_4$, D-dur $^3/_4$,

1739: Desgl. G-dur $^4/_4$,

1740: 2 Desgl. A-moll $^{12}/_8$, D-dur $^4/_4$,

1741: Simphonie für Streich-Quartett, G-dur $^4/_4$,

1745: Trio für Flote oder Clavier mit Violine und Bass, C-dur $^4/_4$ (Potsdam),

Solo für die Flöte, C-dur $^4/_4$,

Solo für die Viola da Gamba, C-dur $^4_4$,

1746: Solo für die Viola da Gamba, D-dur $^3/_4$,

Desgl. für die Flöte, B-dur $^3/_8$,

1747: Trio für Flöte, Violine und Bass, G-dur $^3/_4$ (Potsdam),

Desgl. in D-dur $^2/_4$,

2 Desgl. für 2 Violinen und Bass, F-dur $^3/_4$ und E-moll $^2/_4$ (Potsdam),

Solo für die Flöte, D-dur $^3/_4$,

Desgl. ohne Bass (gedruckt),

1748: Trio für Flöte, Violine und Bass, gedruckt bei Schmidt in Nürnberg (Potsdam),

Duett für Flöte und Violine, gedruckt im Musik. Vielerlei.

1749: Trio für 2 Flöten und Bass (Potsdam),
auch für Flöte und Clavier, E-dur ¾,
Desgl. fur 2 Violinen und Bass (Potsdam), gedr. bei Schmidt in Nürnberg,
1751: Clavier-Concert, auch für Violoncell und Flöte gesetzt, B-dur 4/4,
1752: Duett fur 2 Violinen, D-moll ¾,
1753: Clavier-Concert mit Quartett-Begleitung, auch fur Violine und Flöte, A-dur 4/4 (Potsdam),
1754: Trii für 2 Violinen und Bass, auch für Flöte und Clavier, desgl. für Flöte, Violine und Bass, G-dur ¾ daselbst,
Sinfonie für 2 Violinen und Bass, A-moll 4/4,
Desgl., gedr. im Musik. Mancherlei,
Trio für Clavier und Violine, D-dur 4/4,
1755: Trio für Bass, Elöte, Viola und Bass, auch für 2 Violinen und Bass, F-dur ¾,
Desgl. fur Flöte, Violine und Bass, auch für Flöte und Clavier, G-dur ¾,
Sinfonie für 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörnern, 2 Oboen, 2 Flöten, D-dur 4/4 (natürlich auch mit Streich-Quartett),
Desgl. mit Flöten und Hörnern, C-dur 4/4 (Potsd.),
Desgl. mit Flöten, Hörnern und Bassons, F-dur 4/4,
1756: Trio für 2 Violinen und Bass, gedr. im Musik. Mancherlei,
Sinfonie in E-moll 4/4, ohne nähere Bezeichnung, als dass sie gedruckt ist (vielleicht für Clavier),
1757: Sinfonie mit Hörnern und Oboen (und Quartett), C-moll 3/2,
1758: Desgl., G-dur 4/4,
1762: Solo für die Harfe, G-dur ¾,
Sinfonie mit Hörnern, Flöter und Oboen, F-dur 4/4.

Dem dürften, als muthmasslich der Berliner Zeit angehörig, noch hinzuzurechnen sein, zwei abwechselnde stark besetzte Menuetten mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Hör-

nern, 2 Oboen, 2 Flöten und Quartett, gedr. im Musik. Mancherlei. Auch hier blieb, der reicheren Ausbeute ungeachtet, Bach's Thätigkeit gegen seine Arbeiten im Fache der Clavier-Composition weit zurück und hörte in den letzten Jahren seines Berliner Aufenthalts so gut wie ganz auf.

Dagegen findet man in diesen Instrumental-Sachen seine Vorliebe für das Instrument des Königs bewährt. Nahe an $^2/_3$ der obigen Instrumental-Nummern sind für die Flöte gesetzt, oder doch nachträglich für sie bearbeitet. Vielleicht hat dabei mitgewirkt, dass der Dilettantismus jener Zeitperiode sich mehr der Flöte, als anderen schwerer zu behandelnden Instrumenten zuneigte.

Ueber einige der angeführten Trii ist oben gesprochen worden. Es mag erlaubt sein, über die anderen Instrumental-Arbeiten hier vorläufig fortzugehen. Eine hervortretende Rolle in dem Leben und Wirken Bach's nehmen sie nicht ein.

Grössere Aufmerksamkeit erfordern seine Arbeiten, die dem Kreise der

D. Kirchen-Musiken

angehören, und welche insofern ein besonderes Interesse bieten, als sie die ersten Schritte auf einer Bahn zeigen, auf der sich Bach in späterer Lebenszeit in ausgedehntestem Gange bewegt hat. Zu diesem gehört

1. Das Magnificat,

mit dem er in einer Weise den Boden der kirchlichen Composition betrat, der zu den höchsten Erwartungen berechtigen dürfte. Der Titel des in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Originals lautet

J. J. (Jesu juva) Magnificat, a 4 Voci, 2 Corni, 2 Trav., 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Continuo, 3 Tromba e Timpani.

Am Schlusse der Original-Partitur steht geschrieben:

„Fine. S. D. Gl. Potsdam, 25. Aug. 1749."

Man wird in diesen Bezeichnungen, den „Jesu juva“ und den „Soli Deo Gloria“, die ehrwürdigen Traditionen aus dem Hause und der Schule Sebastian Bach's wiederfinden. Man findet aber auch den Geist des Vaters in dem herrlichen Werke selbst, das sich dessen berühmten Magnificat an die Seite stellen darf, und von dem aus die Desorganisation nicht hatte erwartet werden dürfen, die in den spateren Kirchen-Arbeiten Bach's so häufig sichtbar ist.

Rochlitz erzählt über die Entstehung dieses Werkes folgendes[1]): „Die berühmten Söhne Sebastian Bach's wollten, als sie sich zu fuhlen anfingen und einstmals (so viel ich weiss, in Hamburg) zusammentrafen, eine Gedächtnissfeier ihres grossen Vaters veranstalten, wozu jeder ein Stück zu schreiben gedachte, das dessen würdig wäre. Die Ausführung der Feierlichkeit unterblieb, wahrscheinlich aus Mangel an hinreichender Theilnahme. Philipp Emanuel Bach aber hatte das Magnificat in 8 grossen Sätzen schon vollendet. Er hielt diese Arbeit selbst so hoch, dass, als er darauf die Stelle eines Musikdirectors an den Hauptkirchen in Leipzig zu erlangen wünschte, er dies Werk als Probestück einsandte, jedoch ohne damit seinen Zweck zu erreichen, indem das Vorzüglichste darin der damaligen Zeit zu hoch stand und weit weniger Eingang finden konnte, als Doles populäres Concertstück, sein rauschender munterer Psalm „Warum toben die Heiden,“ welcher den Preis erhielt und dem Verfasser jenes Amt erwarb.“

Selten hat sich wohl eine so grosse Anzahl von Irrthümern und Unrichtigkeiten in einer so kurzen Notiz zusammengefunden. Zunächst lebte Sebastian Bach noch in Gesundheit und voller Kraft, als Emanuel am 25. Aug. 1749, nach seiner eigenhändigen Bemerkung, das Magnificat beendete. Zum Zwecke einer Gedachtnissfeier für den noch lebenden Vater konnte er die Arbeit also unmöglich

---

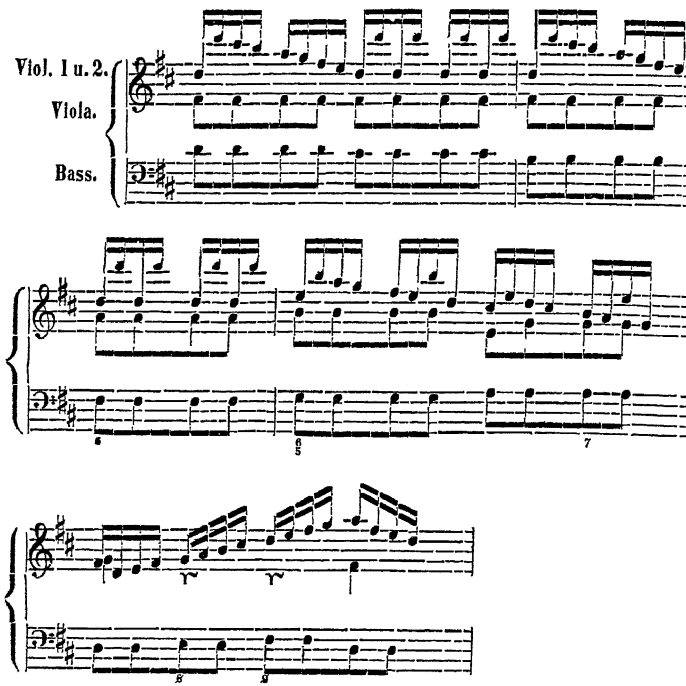
1) Leipz. Mus. Allg. Zeit. 9t. Jahrg. S. 208.

gefertigt haben. Dann aber ist bekannt, dass, als er sich sogleich nach dem Tode desselben um das Cantorat zu Leipzig bewarb, er nicht mit Doles, sondern mit Harrer um diese zu concurriren hatte. Dass er ein Magnificat als Probe-Arbeit eingereicht habe, ist nicht bekannt. Harrer hatte zwar die Absicht, schon zu Lebzeiten Sebastian Bach's eine Probe-Musik in Leipzig aufzuführen. Für seine Wahl aber und für die Nichtberücksichtigung Emanuel Bach's waren ganz andere Motive vorwiegend, als musikalische Popularität oder gelehrte und tiefsinnige Schöpfungen[1]). Dass sich Emanuel Bach, nach dem 1755 erfolgten Tode Harrer's, mit Doles zugleich noch einmal um das Cantorat der Thomas-Schule beworben habe, ergiebt sich, mindestens aus den Leipziger Raths-Acten, nicht.

Ein Zusammentreffen der Gebrüder Bach, bei welchem die Uebung der Musik in die erste Linie getreten wäre, hätte wohl dem alten Familienbrauch entsprochen. Aber die Bedingungen nahen Beisammenlebens, welche dies früher so sehr erleichtert hatten, waren nicht mehr vorhanden. Auch deutet nichts darauf hin, dass die in Italien (später London), Bückeburg, Halle und Berlin (später Naumburg) verstreuten vier Brüder wirklich jemals alle zugleich bei einander gewesen wären. Dies ist um so weniger wahrscheinlich, als in späterer Zeit alle Berührungspunkte zwischen Friedemann und Emanuel Bach aufgehört hatten. So wird denn die Erzählung von Rochlitz über das Entstehen des vorliegenden Werks in den Bereich jener zahlreichen Anecdoten fallen, deren Bedeutung sich bei näherer Prüfung in nichts auflöst. Wie dem auch sein mag, das Werk selbst wäre würdig gewesen, bei Gelegenheit einer Erinnerungsfeier für Sebastian Bach zur Ausführung gebracht zu werden. Denn es ist in sei-

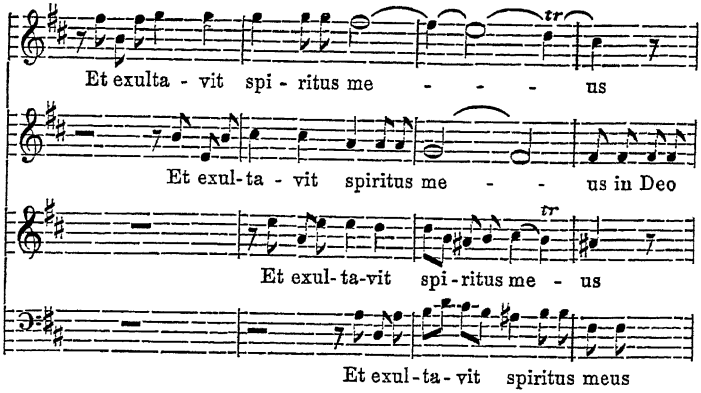
---

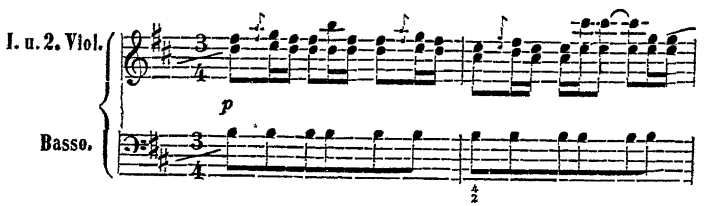
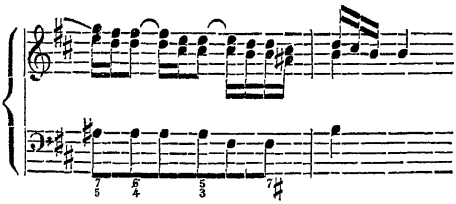
[2]) Siehe Johann Sebastian Bach. Th. II. S. 365.

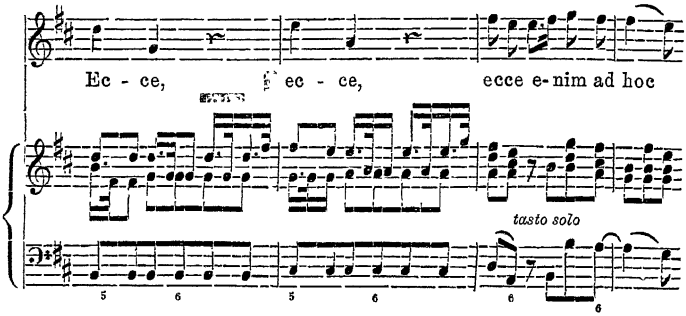
nem Geiste geschrieben [1]). Ein glänzendes, 21 Takte langes Vorspiel (Allegro D-dur $^4/_4$) führt in die Hauptmotive des Chors ein. Die Violinen fliegen, von den Flöten und Oboen unterstützt, in jubelnden Passagen herab und herauf. Die Blech-Instrumente folgen ihnen und die Bässe schreiten in lebhaft ab- und aufsteigender Bewegung vorwärts:

Dieser glänzenden Tonmasse des Orchesters, welche sich in wechselnden Formen bis zum Schlusse hin gleich-

---

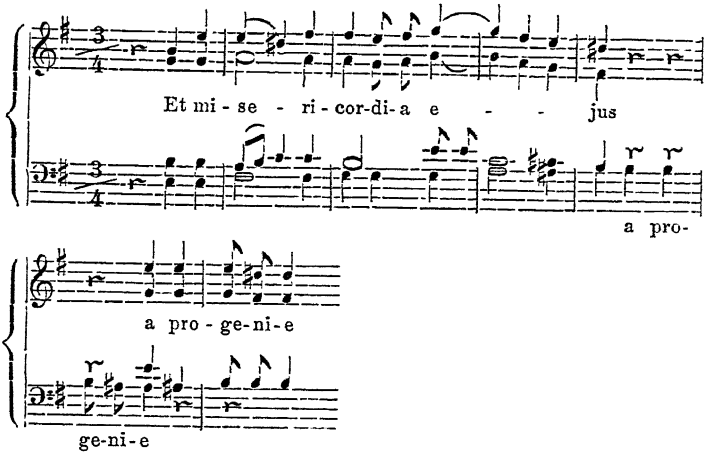
[1]) Das Magnificat Em. Bach's ist im Stich erschienen bei Simrock in Bonn. Der Titel desselben ist. Magnificat a 4 voci, 3 Trombe, Timpani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Continuo di Carlo Filippo Emanuele Bach, Maestro di Capella de S. A. R. M la Principessa Amalia da Prussia, Badessa da Quedlinburg, Direttore di Musica della Republica di Hamburgo. Dopo la Partitura autografa dell' autore.

mässig fortbewegt, wird der 4stimmige Chor „*Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari*“ eingefügt, zum Theil in homophon geführten breiten Massen, zum Theil in polyphonen Gestaltungen, hie und da in canonische Formen abweichend,

ohne dass eine eigentlich thematische Verarbeitung stattfände. Gegen den Schluss hin hebt sich der Chor in schwungvoller Steigerung auf der Tonleiter empor, und eine Umkehrung der canonischen Eintritte des ersten Abschnitts führt zu einem fest auftretenden kurzen Abschluss. Das Ganze charakterisirt sich als ein glänzender Jubel-Gesang.

Ihm unmittelbar folgt die Arie No. 2 für Sopran: „*Quia respexit humilitatem ancillae suae, ecce enim me dicent beatam omnes generationes*“ (H-moll $^3/_4$, Quartett-Begleitung), ein überaus gesangvolles, von dem Gefühle der innigsten Frömmigkeit durchwehtes Musikstück.

Bei Betrachtung dieser und der späteren Arie fur Alt No. 7 „Suscepit Israel“ drangt sich unwillkürlich die Frage auf: warum hat Emanuel Bach, der sich hier auf dem unzweifelhaft einzig richtigen Wege befand, die Form des Musikstucks nach dem Inhalt desselben zu bemessen, sich in spaterer Zeit fast ausschliesslich zu der alten zweitheiligen Arienform (mit der Wiederholung des ersten Theils) zurückgewendet? Wäre er auf der hier eingeschlagenen Bahn geblieben!

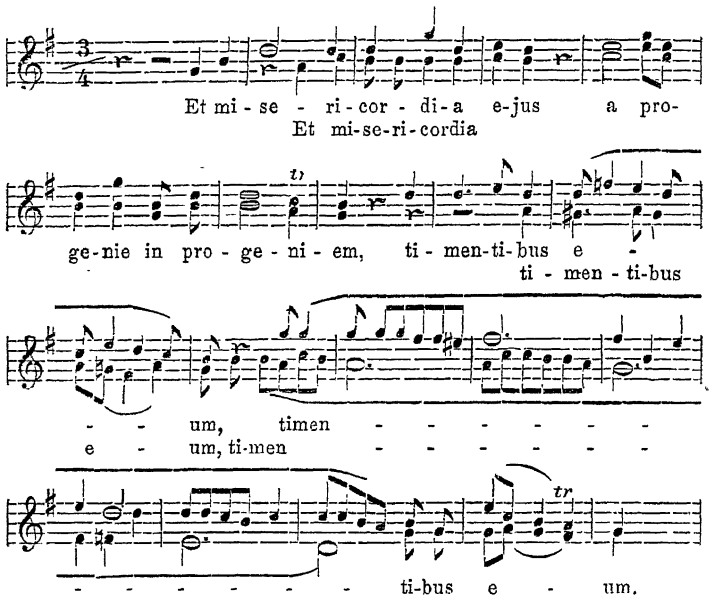
Dem melodiösen Anfange der Arie tritt bald ein zweites kräftiger geformtes Motiv gegenuber:

Gegen den Schluss hin ist eine im Charakter der Haupt-Melodie gehaltene überaus grazióse Passage eingeflochten. Das Ganze ist ein vollendetes Musikstück im lyrischen Style. Ihm folgt No. 3, eine zweite Arie, für Tenor, Allegro assai G-dur $^4/_4$, vom Quartett und zwei Hörnern begleitet: „*Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen ejus.*“ Ein kräftiges, grossartig geformtes Motiv geht bald in glänzende Triolen-Passagen über, die bravourmässig und sehr sangbar gesetzt sind. Das Or-

chester, das die einzelnen Sätze der Arie durch lange den Motiven angehörige Ritornells einleitet und verbindet, zeigt, wo es nicht als Begleitung des Gesangs auftritt, eine bewegte, oft feurige Haltung. Auch in dieser Arie, wiewohl sie die Grenzen der zu jener Zeit gebräuchlichen Schreibweise innehält, steht Emanuel Bach freier und höher als in der grossen Mehrzahl seiner Arien aus späterer Zeit.

No. 4. Solo-Quartett (Andantino E-moll ¾. Streich-Quartett, 2 Flaut. trav., 2 Oboe): *„Et misericordia ejus a progenie in progeniem timentibus eum.“* Die 4 Solostimmen treten ohne Vorspiel sogleich mit dem zweiten Viertel ein:

Dies Quartett bietet eine schön geformte, die wärmste Innigkeit athmende Folge harmonischer Melodien-Bildungen, deren seltener Wohllaut den Genius des Tonsetzers in seiner vollen Eigenthümlichkeit offenbart. Die Violinen und Violen begleiten in stetig fortschreitenden Achtel-Noten die Modulation der Singstimmen, während die Bläser zur Verstärkung derselben dienen und, wo der Gesang schweigt, die Melodie fortführen. Während des ruhigen Fortschreitens tönt plötzlich wie heller Lichtschein die Melodie des alten Kirchenliedes: „Meine Seele erhebt den Herrn“, von den

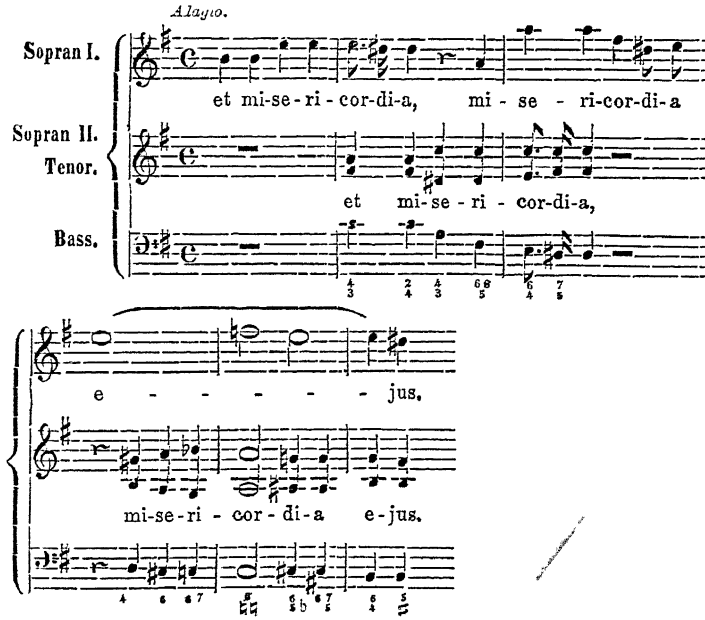
Oboen intonirt, über den Gesang fort. Unwillkürlich wird die Erinnerung auf Sebastian Bach's „Suscepit Israel“ zurückgelenkt. Was der Vater in seiner tiefsinnig ernsten Weise aus der Fulle der ihm in so reichem Maasse dienenden Kunstmittel gestaltet hatte, das sieht man hier den Sohn in der ihm eigenen reizvollen Weise wiederholen.

Zweimal wird der Gesang in die beiden Sopranstimmen verlegt, deren Duos voller Zartheit und Süsse den vierstimmigen Satz unterbrechen:



Es ist wenig Besseres im Bereiche der geistlichen Musik geschrieben worden. Die Selbständigkeit in der Führung der Stimme wirkt der bei Emanuel Bach sonst so häufig angewendeten Homophonie gegenüber auf besonders wohlthuende Art.

Merkwürdiger Weise scheint dieser schöne Satz dem Meister nicht genügt zu haben. Er hat ihn, gleichfalls als Solo-Quartett, noch einmal (E-moll Allabr. Adagio) componirt und dabei dem Orchester noch zwei Hörner in g

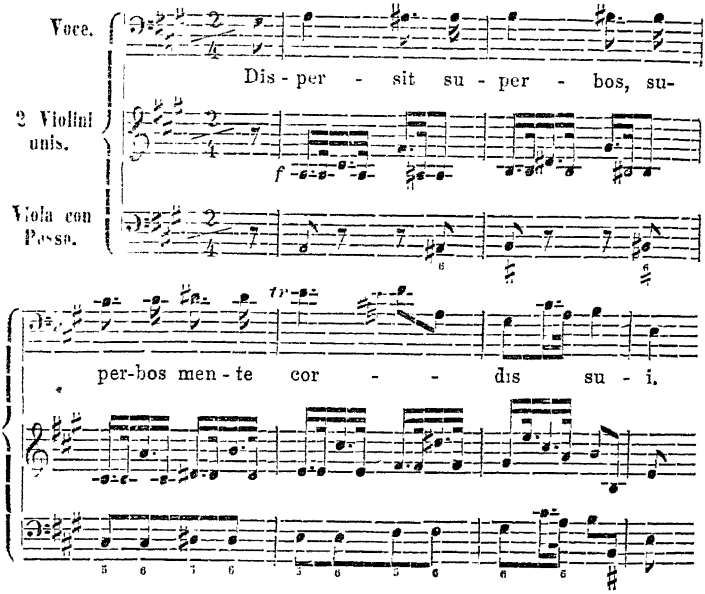
hinzugesetzt. Laut jener mit der zitternden Handschrift seiner späteren Lebensjahre geschriebenen Bemerkung Bach's unter der Original-Partitur dieses Stücks ist diese zweite Composition in Hamburg zwischen 1780 und 1782 entstanden.

Ernster als das ursprüngliche Stück, zugleich in der Form gedrungener, ist sie in Fülle und Schönheit des Inhalts demselben ebenbürtig. Sie ist reich an den überraschendsten harmonischen Combinationen, reicher noch an eindringlicher Erhebung und Steigerung des Ausdrucks. Besonders wirkungsvoll ist der zweite Einsatz der Stimme im 20. Takt mit dem Fortissimo und dem festen Eintritt aller Instrumente, wobei wie in den ersten Takten die drei Unterstimmen in rhythmischen Gegensätzen dem flehenden Gesange des Sopran gegenüberstehen.

Dies Stück zeigt, dass eine mehr als dreissigjährige weitere Uebung der Kunst die Kräfte des zum Greise gewordenen Meisters nicht erschöpft hatte, dass ihn das Alter

vielmehr noch in der Frische jugendlicher Empfindungen und künstlerischer Erzeugungsfähigkeit gefunden hat.

Dasselbe Stück zeigt aber auch, dass der Mann, der nach vieljährigem Schaffen für die Kirche in spaterer Zeit die Bahn verlassen hatte, auf der er allein den ernsten Forderungen des religiösen Cultus gerecht werden konnte, weit davon entfernt war die Grundsatze, in denen er erzogen und gross geworden war, zu verleugnen. Von Zeit zu Zeit handelte er wiederum nach ihnen, gleichsam um das Band, das ihn mit einer grossen Vergangenheit verknüpfte, nicht zerreissen zu lassen. So sehen wir hier den Greis auf die Grundsätze seiner Jugend und seiner männlichen Thätigkeit zurückgreifen.

No. 5. Arie für Bass A-dur $^2/_4$, Allegro, Quartett-Begleitung, 3 Trompeten und Pauken. *„Fecit potentiam in brachio suo. Dispersit superbos mente cordis sui.“* Ein stolz geformtes und in schwungvoller Kühnheit durchgeführtes Stück; welches insbesondere durch die in beiden Geigen wechselnden Figuren einen hohen Grad von Lebendigkeit erhält. Diese Arie erfordert eine sehr kraftige, bravourmässig ausgebildete Stimme in hoher Lage und einen declamatorischen Vortrag, vermöge dessen der Sänger im Stande ist einzelne Schwierigkeiten zu überwinden, die sich aus dem Streben der Bach'schen Schule nach malerischer Wirkung ergeben.

Man findet hier zugleich ein bemerkenswerthes Beispiel der Art und Weise, in der die Zeit Emanuel Bach's den vorgeschriebenen Gang der Partitur durch das Accompagnement am Flügel illustrirt wissen wollte. Man betrachte die Bezifferung zu dem folgenden unisono artigen Gange der Instrumente und der Gesangsstimme:

Hier ist die harmonische Wirkung im Gegensatz zu der Wirkung des Orchesters allein in das Accompagnement gelegt, ohne dessen Mitwirkung diese Stelle eine gewisse Trockenheit haben würde, die ihr nach der Partitur keineswegs eigen ist.

No. 6: „*Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles. Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.*“ Duo für Alt und Tenor, Allegretto, A-moll $^{4}/_{4}$, 2 Corni in e, Streich-Quartett. Ein etwas langes Stück, aber doch im 1. Theile von anregendem Interesse durch die Gegenwirkung der Triolenfiguren der Violinen gegen die in declamatorisch-melodischem Styl und figurirtem Gesange fortschreitenden Singstimmen, welche wiederum einander concertirend gegenübertreten. Der rhythmische Gang ist hie und da durch die gleichfalls in Triolen übertretende Gegenbewegung der Bratschen und Bässe zweckmässig unterbrochen.

Der 2. Satz „Esurientes“ in F-dur ist einfacher gehalten und konnte in jedem Falle gedrungener gefasst sein.

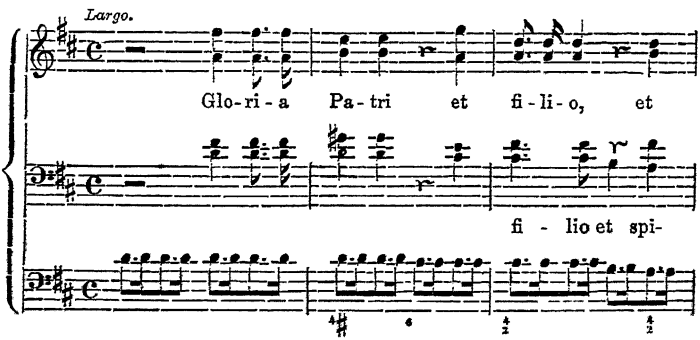
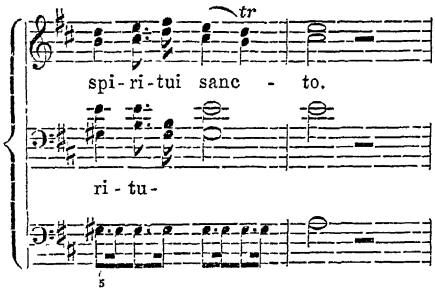
Diesem Duo schliesst sich No. 7 Arie für Alt (Andante, D-moll ¾, 2 Flaut. trav., Quartetto con sordini. Continuo sempre piano) an, „*Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae, Sicut locutus est ad patres nostros Abrahae et semini ejus in secula*“, in Styl und Charakter der Arie No. 2 ähnlich. Das in dem reinsten Gefuhls-Ausdruck sich bewegende Motiv wird von dem Orchester eingeführt, die breit angelegte Melodie von den Violinen und Flöten in der Octave begleitet. Ungeachtet der Weichheit der Formen tragt dieselbe den Charakter des Declamatorischen. Ungemein schön wirkt deren Wiederholung im Orchester als Nachspiel.

Die bishieher behandelten Nummern des vorliegenden Werks zeigen, mancher Annaherungen in dem Grundcharakter ungeachtet, doch die durchgreifende Verschiedenheit der musikalischen Ziele zwischen Vater und Sohn. Der polyphone Styl, der bei jenem überall in seiner höchsten Strenge festgehalten ist, wird bei diesem durch die Neigung zum Wohlklange, zur melodiösen Rhythmik, zur weicheren Gefühlsrichtung weit überwogen.

Zum ersten Male tritt hier ein Merkmal des Em. Bach'schen Styls als ein ihm überhaupt eigenthümliches auf, das sich weiterhin als ein Hauptmerkmal seiner Besonderheit zeigt. Es ist dies die vorherrschende Neigung zur Lyrik, zum Gesanglichen, deren Uebergewicht ja auch in seinen Claviercompositionen, zumal der späteren Zeit, unverkennbar ist.

Was das vorliegende Werk von dem seines Vaters vor Allem unterscheidet, ist das Fehlen jenes symbolischen Elements, das in dem Magnificat Sebastian Bach's eine so hervortretende Stelle einnimmt. Bei Emanuel Bach findet sich hievon keine Andeutung. Denn die Einführung des Chorals in dem „Misericordia“ kann kaum anders als unter dem Gesichtspunkt einer Nachahmung des „Suscepit Israel“ bei Sebastian Bach betrachtet werden.

Ein anderes nicht minder unterscheidendes Moment beider Werke liegt darin, dass bei Sebastian Bach der Schwerpunkt der Musik, das Entscheidende derselben, in den Chören liegt, während Emanuel Bach diese nur als Ausgangs- und Schlusspunkte betrachtet hat. Bei ihm liegt das Hauptgewicht in den Solo-Gesängen, vorzugsweise in den Arien. Es war dies wohl nicht allein ein Ausfluss des lyrischen Triebes, der in ihm lag, sondern ohne Zweifel auch eine Rückwirkung der italienischen Gesangsmusik, die ihn im Dienste Friedrich's des Grossen so vielfach beschäftigte, und welche auf die melodisch rhythmische Behandlung seiner Arbeiten nicht ohne den grössten Einfluss geblieben ist. So finden sich in dem Magnificat Sebastian's unter 12 Nummern 5 Chöre, zum Theil in gewaltigen Dimensionen, in ziemlich gleichmässiger Vertheilung zwischen die Solosätze eingereiht. Emanuel giebt deren nur drei, einen am Anfang und zwei am Schlusse.

Der vorhin besprochenen Arie No. 7 folgt nämlich zunächst ein Chor (No. 8) „Gloria patri et filio et spiritui sancto", der nur eine Wiederholung des Eingangschors ist. Der helle jubelnde Klang desselben wirkt dem zarten Gesange der Arie gegenüber mit lebendiger Kraft. Da wo in dem ersten Chore die Stimmen in die Umkehrung des Themas übergehen, bricht der Gesang plötzlich ab und fällt in ein kurzes, kräftiges Largo:

auf, welches unmittelbar der fugirte Chor No. 9: „Sicut erat in principio, et nunc et semper, in saecula saeculorum, Amen“ (Allabr. D-dur) mit dem Bassthema einsetzt.

Die Gesangsstimmen, welche dies breite Motiv in ihrer vollen Kraft durchführen, werden durch die nach und nach hinzutretenden Instrumente, von denen die Bratsche mit dem Bass, die beiden Flöten und die 2. Violine mit dem Tenor, die 1. Trompete und das 1. Horn mit dem Alt, und die 2. Trompete, das 2. Horn, die 1. Oboe und die 1. Violine mit dem Sopran gehen, in mehr und mehr sich steigernder Wirkung verstärkt. Vom Eintritt des Alt im 9. Takt geht die Bratsche zu dem Tenor, die 2. Violine mit der 2. Oboe zu dem Alt über. Beim Eintritt des „Amen“ tritt die 3. Trompete mit der Pauke hinzu, so dass von da ab alle Stimmen und das ganze Orchester in Thätigkeit sind.

Schon aus diesen Angaben ersieht man, welch eine Steigerung des Gesammt-Effects durch diese Benutzung der Tonmassen bedingt wird. Mit dem Amen tritt dem Hauptthema ein glänzendes Gegenthema hinzu, dessen streng fugirte Behandlung sich durch alle Stimmen in reichen und stark ausklingenden Tonmassen hindurchschlingt. In äusserst künstlicher Verarbeitung und in sich höher und höher steigerndem Schwunge arbeiten die beiden Themata gegen- und verbinden sich miteinander. So thürmt sich der Chor zu riesenhaften Dimensionen auf, bis er plötzlich

in der Dominante abbricht. Alle Mittel des Glanzes und der Wirkung, welche die Kunst zuliess, sind erschöpft. In einem kurzen contrapunktisch gehaltenen Schlussfall von 8 Takten endet dieser ungeheure Tonsatz und mit ihm das Werk.

Em. Bach hat hier ein Meisterstück polyphoner Schreibart geliefert, wie deren ausser den fugirten Chören seines Vaters nur wenige existiren dürften. Er hat darin gezeigt, dass er die strenge Schule seiner Vorgänger nicht bloss in ihrem ganzen Umfange gründlich durchmessen hatte, sondern dass er sie auch zu beherrschen verstand. Mit diesem „Magnificat" und seinem doppelchörigen „Heilig" würde er sich in die vorderste Reihe der kirchlichen Tonsetzer aller Zeiten gestellt haben, wenn diese Werke nicht in einer gewissen Vereinzelung geblieben wären, durch die ihr Werth nicht gehoben werden konnte.

Eine zweite Kirchen-Musik, im Jahre 1756 entstanden, ist

2. Die Oster-Cantate,

„wovon die Poesie von Herrn Hofprediger Cochius, die Musik von Carl Philipp Emanuel Bachen ist. Beydes im Jahre 1756 verfertiget"[1]).

Aus welcher besonderen Veranlassung diese Cantate entstanden und wie Bach, der zu jener Zeit sonst der geistlichen Musik wenig zugewendet war, zur Composition eines Gedichts veranlasst werden konnte, das keinerlei Anziehungskraft auszuüben im Stande ist, darüber hat sich leider nichts ermitteln lassen. Man betrachte den nachfolgenden Text:

No. 1. Chor.
Gott hat den Herrn auferwecket, und wird auch uns auferwecken.
No. 2. Recit. (secco) Bass.
So wird mein Heiland nun erhöht,
Des Vaters festes Wort besteht.

---

1) Original in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Der Heil'ge soll nicht die Verwesung sehn,
Er sieht sie nicht. Die Bosheit tödtet ihn,
Die Allmacht spricht: Er muss siegreich auferstehn.

Accomp.

Erstandener Menschen-Sohn,
Nun bleibet dir das Lob der ganzen Schöpfung eigen,
Dich preist, dich betet alles an.
Die Engel, die sich dir anbetend beugen,
Und deren Angesicht vor deines Vaters Thron
Sich demuthsvoll verhüllt, wenn sie das Lob der Gottheit singen,
Die lassen jetzt dies Lied durch alle Himmel dringen.

Arioso.

Der Menschen Heiland lebt!
Lobsingend kommen sie auf Erden,
Um Bote des Triumphs zu werden,
Durch den die finstre Nacht des Todes fällt.
Frohlockend singen sie der neu erlösten Welt,
Dein Heiland lebt. —

Secco.

Erlöste Welt
Verstärke denn ihr Lied durch deine Lieder,
Gieb diese Jubeltöne zwiefach wieder,
Und singe froh Dem, der da lebt.

No. 3. Aria.

Dir sing' ich froh, erstandner Fürst des Lebens,
Dir sei mein ganzes Lob geweiht.
Dich hielt der Tod, das Grab vergebens,
Dein Wort, das der Natur gebeut,
Gebietet auch der Sterblichkeit.

No. 4. Rec. secco (Tenor).

So sei nun, Seele, sei erfreut.
Der Herr der Herrlichkeit,
Hat sich und mich dem Tod entrissen.
Nach so viel Angst, nach so viel Finsternissen,
Mit welchen mich des Todes Furcht bedroht,
Strahlt mir nunmehr der Hoffnung helles Licht.
Besiegter Tod, nun schreckest du mich nicht.
Mein Heiland öffnet sich das Grab,
Verherrlicht gehet er herfür.
O Wort des Trostes und der Freude!
Er öffnet es auch mir!

No. 5. Arioso (Tenor).

Auch ich soll mit dir, mein Jesu, leben.
O Wort, das meinen Geist entzückt,
Der hoffnungsvoll nach jenen Höhen blickt,
Wo Glanz und Herrlichkeit dich, Lebensfürst, umgeben.

Sopran.

Was fühlt mein seel'ger Geist für nie gefühlte Freuden,
Ich sehe schon, die Gräber öffnen sich,
O Majestät, o nie gesehene Pracht!
Verklärter Menschensohn, ich sehe dich!
Du kommst, und jedes Grab weicht deiner Macht!
Du rufst, und jeder Todte wacht.
Welch eine ungezählte Menge
Versammelt sich um Deinen Thron!
Sie füllt den weiten Raum mit Danken und mit Lober,
Sie wird durch einen sanften Zug gehoben,
Sie steigt mit dir in's Heiligthum.

No. 6. Aria. Sopran.

Wie freudig seh ich dir entgegen,
Tag, der die Welt und mich erneut.
Entschlafet ruhig, matte Glieder,
Mein Heiland lebt und weckt mich wieder
Zu sein' und meiner Herrlichkeit

No. 7. Choral.

Der dritte Vers aus dem Liede:
Heut triumphiret Gottes Sohn.

O süsser Herre, Jesus Christ,
Der du der Sünder Heiland bist,
Führ' uns durch dein' Barmherzigkeit
Mit Freuden in dein' Herrlichkeit!
Hallelujah!

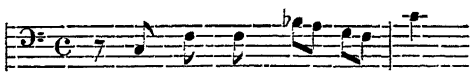
Hier ist, wie man sieht, in grosser Weitschweifigkeit, des Trockenen und Breiten viel gegeben. Dem Gedichte fehlt das für die kirchliche Erbauung so nothwendige Vermittelungs-Glied des Chorals ganz. Die pietistische Anschauung der besonderen Betrachtung im Gegensatze zu dem gottesdienstlichen Zusammenwirken in der Gemeinschaft der Liebe spricht sich in den langen Recitativen, den Arien und in dem Zurücktreten des mehrstimmigen Gesanges deutlich aus. Emanuel Bach war nach allem was von ihm bekannt ist, kein Pietist. Dass er sich für seine erste Arbeit auf dem eigentlich praktisch-kirchlichen Gebiet einen solchen Text wählen konnte, das zeigt, wie wenig er, im Gegensatz zu den Bestrebungen seines Vaters, die Wirkung des kirchlichen Gesanges richtig zu schätzen wusste. Die Einzelnwirkung stand ihm über der nachhaltigen Tiefe des Ein-

drucks. Schon im Magnificat hat sich die erste Spur einer Richtung nach dieser Seite hin gezeigt, welche der Kunst gegenüber im höheren Sinne ohne Berechtigung, aus der sinnlichen Verflachung der Zeit herausgewachsen war. In der vorliegenden Arbeit ging Emanuel Bach auf dieser Bahn einen Schritt weiter, indem er sich von den grossen Errungenschaften seines Vaters entfernte. Nicht als hätte er streng in dessen Schule verbleiben sollen. Wo wäre da der Fortschritt geblieben, dem er zu dienen bestimmt war? Aber jene grossen Principien, die bei Sebastian Bach so in Fleisch und Blut übergegangen waren, dass sie selbst in seinen geringfügigsten Arbeiten aus allen Ecken und Winkeln hervorschauten, hätten auch bei ihm das Streben nach augenblicklichem Erfolge überwiegen, ihn in seiner künstlerischen Entwickelung leiten sollen. Vielleicht wäre er der eignen Zeit weniger gross erschienen, aber die Nachwelt würde dankbarer gegen ihn gewesen sein. Man kann um diese Betrachtungen, welche sich bei dem Studium der Kirchen-Arbeiten Emanuel Bach's immer wieder in den Vorgrund drangen und welche bei Erörterung der grösseren Anzahl von Kirchenwerken, die in Hamburg entstanden sind, einer weiteren Motivirung unterliegen werden, nicht herumkommen. Den Verfasser leitet bei ihrer Aufzeichnung und Wiederholung der Wunsch, dass jüngere Künstlernaturen, wenn ihnen zufällig diese Blätter durch die Hände gehen sollten, an jenem Manne von so seltener Begabung und so aussergewöhnlichem Wissen, der wie wenige berufen war, die höchsten Stufen der Kunst zu erringen, erkennen möchten, wie alles Talent und Wissen, alle Schöpfungskraft und Ideenfülle, wie der Ruhm und die Bewunderung einer langen Generation, wie alles das dem Staube und der Vergänglichkeit anheimfällt, wenn nicht die Reinheit und Grösse der künstlerischen Grundprincipien überall den Griffel führen, bewusst oder unbewusst den Schöpfungen ihren Stempel aufdrücken.

Der Chor No. 1. (Allegro di molto C-dur ¾: 3 Trombe,

Timpani, 2 Oboen, Streich-Quartett beginnt mit einer 30 Takte langen feurigen Einleitung, welche nach Alt-Bach'scher Weise die Hauptmotive enthalt. Mit dem zweimaligen Ausrufe „Gott!“ tritt der vierstimmige Chor in den ersten Abschnitt seines melodiös rhythmischen Ganges ein.

Der zweite Satz „Und wird auch uns auferwecken,“ in canonischen Einsätzen beginnend, führt nach wenigen Takten, in denen der Bass sich unter den langgehaltenen, in harmonischem Wechsel geführten Oberstimmen in die Höhe bewegt, zu dem ersten Satze zurück. In seiner Gesammtheit ist der Chor von einer gewissen feierlichen Pracht, die Instrumental-Begleitung sehr bewegt. Die Oboen, hie und da in selbständige Ton-Gänge abweichend, verstärken meist die Melodie. Die Trompeten und die Pauke sind lebhaft beschäftigt.

Das bei dem Recitativ Nro. 2. eintretende Accompagnement in A-moll enthält eine interessante Begleitungsfigur der Violinen, welche bei den Worten

auf bezeichnende Weise in harpeggirende jubelnde Gange übergehen.

Sehr schön ist der Abbruch des Accompagnements zu dem Secco-Recitativ bei den Worten „Erlöste Welt,“ auf welches der Gesang der Arie (C-dur $^3/_4$, Allegro mit Quartett-Begleitung) Nro. 3. an die obigen Worte anklingend,

mit der an das Accompagnement des vorhergehenden Recitativs erinnernden Violin-Begleitung ohne Vorspiel eintritt.

Nach diesen Andeutungen würde man in dieser Arie ein Stück von interessanter Bedeutung erwarten müssen.

Dieselbe ist im ersten Satze melodisch gehalten, die Motive oft wiederkehrend in lebhafter Coloratur, die Violin-Begleitung mit der Stimme concertirend und den Charakter der Passagen des Accompagnements-Recitativs nicht verlassend. Der Mittelsatz „Dich halt der Tod“ etc. ist dagegen breit und ohne Interesse. Das Ganze der Arie erinnert in der Form und Weise an Sebastian Bach's Arien, ohne dessen anregende Eigenthümlichkeit zu zeigen und ohne die alte Form durch Neuheit und Reiz der Gedanken zu beleben.

Höher steht das auf das Secco-Recitativ des Tenor „So sei nun Seele“ unter Nro. 5. eintretende Arioso (Largo, G-moll, $^4/_4$), dessen Cantilene in ähnlicher Weise wie in den begleiteten Recitativen der Sebast. Bach'schen Matthäus-Passion gehalten ist und von Emanuel Bach's besonderer Gabe der Melodik im lyrischen Styl Zeugniss ablegt. Dieses Arioso geht weiterhin in ein Sopran-Recitativ mit Accompagnement über. Mit den Worten „Welch' eine ungezählte Menge“ beginnen die Streich-Instrumente in $^1/_{16}$ Noten gebrochene Accorde, die sich mit der recitativischen Declamation fortbewegen, während die Orgel die Tone des Grundbasses überall so lange aushält, bis der Harmonien-Wechsel eintritt. Das Recitativ gewinnt hiedurch ein phantastisch lebendiges Colorit, das die gewöhnlichen Grenzen der hergebrachten Formen überragt.

Dagegen fällt die Arie Nro. 6. Andante für Sopran, C-dur $^3/_4$, 2 Flöten, Quartett mit Sordinen, in die interessenlose breite Behandlung der alten Arien-Form zurück und erreicht im Inhalt die Arie Nro. 3. keineswegs. Den Schluss bildet Choral Nro. 7. „Heut' triumphiret Gottes Sohn“, der aus Sebastian Bach's Chorälen (Nro. 79. der 2. Ausgabe) unverändert übernommen ist Es scheint, dass Emanuel Bach für den Schluss kein grössere Wirkung schaffen zu können glaubte als dadurch, dass er auf eine Arbeit seines Vaters zurückgriff.

Die vorliegende Musik repräsentirt wesentlich die

alte Form der Kirchen-Cantaten Sebastian Bach's, ohne dass zugleich deren Inhalt mitgegeben wurde. Was jener für die Kirchen-Gemeinde vorzugsweise geeignet erachtete, Choral und Chor, sind hier nur in geringem Maasse vertreten. Was äusserlich unterhalten, reizen, bestechen konnte, die Arie und der Gesang im Allgemeinen, überwiegt, ohne dass der Ernst, die Grösse und Würde der älteren Schule darin erkennbar wäre. Mit dieser Cantate in der Hand als Empfehlungsbrief würde Emanuel Bach, ungeachtet des Schönen, was in derselben anzuerkennen ist, schwerlich den Weg der Unsterblichkeit gefunden haben. Sieben Jahre lagen zwischen ihr und dem Magnificat. Ein Fortschritt lässt sich hier nicht erkennen. Es war die von der Opernbühne in die Kirche versetzte Lyrik, die an die Stelle der alten Würde, Kraft und Erhabenheit getreten war. Auf diesem falschen Wege schritt Emanuel Bach fort, als er in der Stellung als Musikdirector zu Hamburg berufen wurde, für die Kirche zu arbeiten.

Von einem dritten, in Berlin componirten Kirchenstücke, einer Trauungs-Cantate aus dem Jahre 1765, ist Näheres nicht bekannt.

E. Die weltlichen und geistlichen Lieder.

Von dem Magnificat aus entwickelte sich Bach's Thätigkeit nicht allein für die spätere Ausdehnung der Kirchencompositionen, sondern wesentlich auch für den Einzelngesang in dem deutschen Liede. Man begegnet in den Urtheilen über ihn vielfach der Ansicht, dass er kein Talent und Interesse für den Gesang gehabt habe. Selbst Reichardt, der doch im Jahre 1773 mit grossem Enthusiasmus einige seiner mittelmässigen Arien aus den Israeliten in der Wüste für grosse Meisterstücke erklärt hatte, liess nach Bach's Tode[1]) von ihm drucken,

[1]) Musik. Almanach v. 1766.

dass er in seinen Gesangs-Werken mehr als ein grosser Instrumental-Componist zu betrachten sei, „welchem Studium der Sprache und Poesie, feines tiefes Gefühl und der aus ganzer Bildung des inneren Menschen hervorgehende Geschmack für das hoch einfache Schöne mangle.“ Alles dies ist falsch. Grade die innere Bildung Bach's, sein reger Sinn für die edlen poetischen Erscheinungen in seiner Zeit, der harmonische Geschmack der in ihm lebte, waren es, vermöge deren er ein Gebiet beschreiten konnte, auf dessen wenig betretener Bahn er neue Kunstformen erstehen liess.

In seinem Entwickelungs-Gange lag vor Allem das Talent für den einfachen Gesang. Wie er es als seine besondere Aufgabe betrachtete, fur die Instrumental-Musik sangbar zu schreiben, weil er dadurch rühren, ergreifen wollte, so war die Cultur der Melodie seiner Besonderheit gemäss. Desshalb war er bemüht, ihr das Barocke, Herbe, Ungefugige, das sie aus der contrapunktischen Schule überkommen hatte, abzustreifen. Der italienische Gesangsstyl, den er in Berlin kennen gelernt hatte, war an ihm nicht ohne Wirkung vorübergegangen. Graun und Hasse, deren Compositionen bei König Friedrich vorzugsweise in Gunst standen, waren grosse Meister in den Kunstformen, die den Gesang als solchen zur Geltung brachten.

In seiner frühesten Jugend hatte Bach wohl einige Arien gesetzt. Von grösseren Gesangswerken aus älterer Zeit ist aber nichts von ihm bekannt geworden. Seine weiteren Arbeiten bis zum Jahre 1749 umfassen vielmehr lediglich das Feld der Instrumental-Composition. In dem gedachten Jahre erschien das Magnificat mit seinen überaus gesangvollen Solosätzen. Vier Jahre später, 1753, begegnen wir den ersten deutschen Liedern Em. Bach's in einer Sammlung (Berlin bei Birnstiel) unter dem Titel:

„Oden mit Melodien“,

von denen die drei Nummern:

10. „Sie fliehet fort“, von Kleist,
14. „Dass ich bey meiner Lust durch keinen Zwang mich quäle“,
18. „Den flüchtigen Tagen wehrt keine Gewalt“, von Gleim,

aus seiner Feder sind. Sonst finden sich darin noch Lieder von Agricola, Graun, Nichelmann, Quantz, F. Benda, Telemann und J. J. Graun. Im zweiten Theile ist No. 3 von Bach.

Diese Oden waren so schnell vergriffen, dass im Jahre 1754 eine neue Auflage gedruckt werden musste[1]). „Sie hielten, wie Marpurg von ihnen sagt, das Mittel zwischen dem gekräuselten und zu glatten Styl und waren dem Inhalte der wohlgewählten Poesien angemessen, bey welchen man weder erröthen noch gähnen durfte!“

Im Jahre 1756 erschienen bei Breitkopf in Leipzig

Berlinische Oden mit Melodien,

wovon die Nummern 11. 17. 21 des ersten und 4 und 6 des zweiten (erst 1759 erschienenen) Theils ihm angehören.

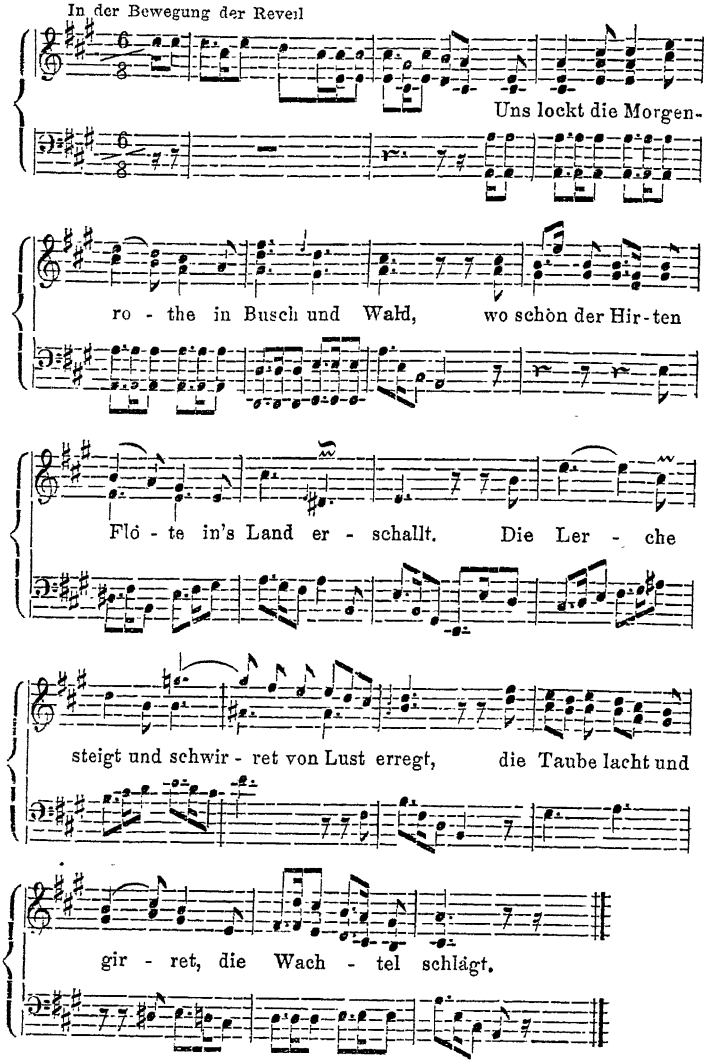
Eine andere Sammlung, blos Lieder von Em. Bach enthaltend, in der zum grossen Theile die obigen Lieder wieder aufgenommen waren, erschien gleichfalls unter dem Titel:

„Oden mit Melodien“

im Jahre 1762 bei Wewer in Berlin. Sie enthielt zwanzig verschiedene Gesänge, meist in der damaligen Liederform, welche sich für die jetzige Auffassung nicht über ein gewisses Niveau mittleren Werths erheben. Die einfache Setzart lässt diese Arbeiten ziemlich durchsichtig erscheinen. Lieder, wie das folgende:

---

1) Kritische Briefe über die Tonkunst. Bd. I. S. 243.

Der Morgen.

sind zwar noch sehr viel später, zumal als sogenannte Jagdlieder in Melodie und Rhythmus hundertfach wiederholt worden; aber den ungeheuren Forttschritt, den das

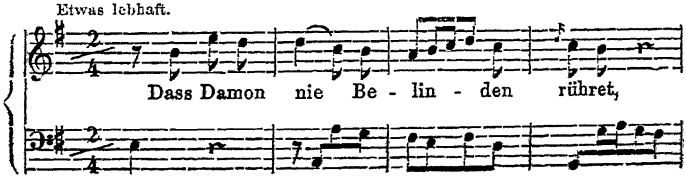
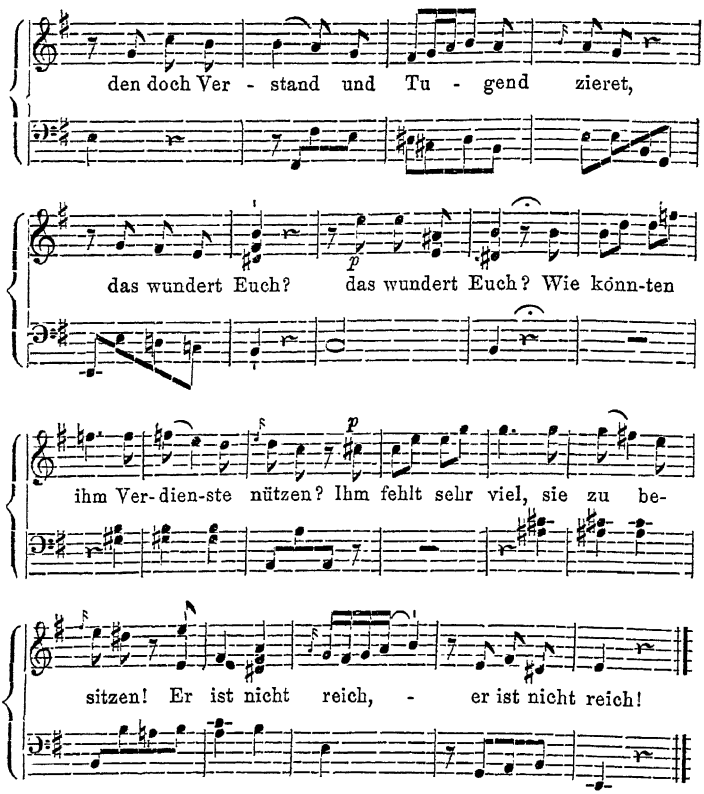
deutsche Lied Em. Bach verdankt, lassen sie doch nicht entfernt ahnen.

Die in dieser Sammlung enthaltenen Lieder waren folgende:

1. Herr Bruder, meine Schöne.
2. Eilt, ihr Schäfer.
3. Noch bin ich jung.
4. Dass ich bei meiner Lust.
5. Den flüchtigen Tagen.
6. Uns lenkt die Morgenröthe.
7. Amor sagte zu Cytheren.
8. Ein fauler Feind.
9. Als Amor in goldenen Zeiten.
10. Entfernt von Gram und Sorgen.
11. Sie fliehet fort.
12. Ihr missvergnügten Stunden.
13. Ein Küsschen, das ein Kind mir schenket.
14. Ehret, Brüder.
15. Serin, der hochberühmte Mann.
16. Das Fest der holden Ernestine.
17. Es war ein Mädchen ohne Mängel.
18. Die Tugend.
19. Des Tages Licht.
20. Heraus aus deiner Wolfesgruft.

Einige Lieder ähnlicher Art erschienen später unter der Bezeichnung „Sing-Oden“ unter den 1766 zu Berlin herausgekommenen Clavierstücken verschiedener Art.

In diesen ist bereits ein Fortschritt zum spezielleren Ausdruck bemerkbar. Es möge eines von ihuen folgen, welches die geistvolle Art, in der Bach selbst so nichtssagende Texte zu behandeln wusste, erkennen lässt:



Alle diese mehr oder weniger vereinzelten Versuche würden wohl ohne Bedeutung geblieben sein, wenn es nicht die deutsche Literatur gewesen wäre, die Em. Bach in einer ihrer edelsten Blüthen zu Hilfe kam. Im Jahre 1757 hatte Christian Fürchtegott Gellert seine geistlichen Oden und Lieder herausgegeben. Noch in demselben Jahre waren sie von Bach in Musik gesetzt und kamen 1758 bei G. L. Winter in Berlin heraus. Es hatte nur einer geeigneten Anregung, eines glücklicheu Ungefährs bedurft, um ihn in eine Bahn eintreten zu lassen, auf der er sein grosses Talent für Melodie und Gesang in einer seiner würdigen Richtung entfalten konnte. Mit diesem schönen und edlen Werke ist Em. Bach der Be-

gründer und Schöpfer des deutschen Liedes in seiner jetzigen Bedeutung geworden.

Die Composition weltlicher Lieder, d. h. solcher, welche nicht unmittelbar den Beruf hatten, der Kirche als Choräle zu dienen, war von den Musik- und anderen Gelehrten jener Zeit mit überwiegender Geringschätzung betrachtet worden. Dass die ersten Versuche in dieser Richtung zum nicht geringen Theile anonym erschienen, ist nicht ohne Bedeutung. Freilich findet man auch in den Liedern selbst der besseren Tonsetzer zu altmodischen, der Zopfperiode der deutschen Literatur angehörigen Texten noch lange Zeit hindurch jenen steifen Charakter, der, durch die Kindheit der Musikform begründet, Melodie ohne Leben und Wärme, Begleitung ohne harmonischen und charakterischen Zusammenhang mit dem Inhalte des Liedes gab.

Es muss als ein besonderes Verdienst der Berliner Schule gerühmt werden, dass sie zuerst dem Liede eine specielle Aufmerksamkeit widmete. Em. Bach, beide Graun, Kirnberger, Agricola, Nichelmann, Quantz, Marpurg und Fasch scheuten sich nicht, dem alten Vorurtheile entgegen einfache Melodien in der bezeichneten Manier, zu einfachen hie und da bezifferten Bässen zu setzen [1]). Freilich war die Melodie eben ohne Tiefe und Inhalt, ohne Verschmelzung mit dem begleitenden Clavier. Es waren rhythmische Gesänge zu allerhand Worten, die ebensogut auch auf andere Texte hätten gesungen werden können und kaum einem anderen Zwecke dienen konnten und sollten, als dem Dilettantismus jener Tage. Zwar hatten Emanuel Bach, Graun und Kirnberger den Versuch gemacht, über das Maass des Hergebrachten hinaus ansprechendere Formen, inhaltsvollere Gedanken in

1) Auch von Sebastian Bach und Telemann wissen wir, dass sie zu ihrer Zeit Lieder gesetzt haben. Friedemann Bach hat sich zu solcher Niedrigkeit nie herabgelassen.

das Lied zu legen. Aber es waren eben vor Allem die Dichtungen, welche fehlten.

Wohl hätte die schöne Rückwirkung, welche die zur Blüthe aufschwellende Volkspoesie auf die musikalische Behandlung dieser Kunstform hatte ausüben können, der innere Zusammenhang zwischen beiden schon früher erkennbar werden sollen, jener Volkspoesie, mit der Bürger, Hagedorn, Gleim, Herder, Claudius, Hölty, Uz, Voss, Overbeck und Andere das deutsche Publikum zu beschenken begonnen hatten. Ihre Gedichte waren mit Begierde und Beifall aufgenommen, gelesen, gelernt, gesungen worden. Aber diese Lieder selbst gehörten noch ihrer Zeit an. So viel Schönes, Anregendes sie boten, es fehlte ihnen das Eine, das ihrer Verwendbarkeit für die Musik nothwendig war: die Allgemeinheit des poetischen Gehalts, der auf Alle gleichmässig wirken konnte, aber auch zugleich dahin drängte, der darauf verwendeten Musik den Stempel innerlicher Besonderheit zu verleihen. Die Zeit, von der hier die Rede ist, war eben noch eine nach Ständen und Vorurtheilen vielfach zerklüftete, auf dem Gebiete der inneren Bildung und der socialen Stellung zahlreiche Abstufungen und Trennungen zeigend. Und dies sprach sich theils in dem Gehalt der Lieder, theils in der Art und Weise aus, wie diese von den verschiedenen Klassen, auf die sie zu wirken bestimmt waren oder überhaupt wirken konnten, aufgenommen wurden. Jeder Stand suchte sich aus der neu aufsprossenden Poesie jener Tage einzeln heraus, was ihm zusagte.

Konnte da die Musik, welche den Inhalt verallgemeinern sollte, anders als nur ganz oberflächlich verfahren? Konnte sie gleichzeitig die Melodie und deren harmonische Unterlage für ein Publikum individualisiren, das sie zum einen Theil nicht verstanden, zum anderen Theile nicht gemocht haben würde?

Anders stand es mit dem geistlichen Liede, das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in grösserer Reife

und Gediegenheit auftrat. Der geistliche Stand, das höhere und niedere Bürgerthum, derjenige Theil des Adels, der von der religiösen Zerfahrenheit der Zeit unberührt geblieben war, standen zu diesen Dichtungen in einem unmittelbaren Verständniss, drangen mit Lebhaftigkeit in deren inneren Kern ein. Der Antheil, den sie an der geistlichen Liederpoesie zu nehmen begannen, wirkte auf den Adel und die Fruchtbarkeit der dahin gerichteten Bestrebungen zurück, in denen Gellert, die Stolberg, Klopstock, Cramer, Münter, Sturm und Andere mit so vieler Liebe und Begeisterung thätig waren.

Von diesem Gesichtspunkt aus muss man das Erscheinen der geistlichen Lieder Gellert's betrachten. Die Allgemeinheit der in ihnen niedergelegten Poesie, ihre tiefe Innerlichkeit und fromme Zuversicht, ihre jedem christlichen Herzen gleich zugängliche Stimmung heben sie, mancher einseitigen, zum Theil hyperorthodoxen Seiten ungeachtet über die Vergänglichkeit des hin- und herschwankenden Modegeschmacks hinaus, dem so viele ihrer weltlichen Zeitgenossen zum Opfer fallen mussten.

Bach war es, der sich ihrer, der erste in seiner Zeit, mit richtigem Blicke bemächtigt hat. Durch die Musik geschmückt, verschönt, wollte er sie in noch weitere Kreise hineintragen. Dass er so handelte, zeugt von seiner grossen Begabung für den künstlerischen Fortschritt. Was er in diesem ersten Ergreifen eines ganz neuen Kunstzweiges geleistet hat, stellt ihn in die Reihe der grossen Erscheinungen, durch welche die Kunstgeschichte in ihrer stetigen Entwickelung gefördert worden ist. Der Dank, den die Nachwelt grossen Männern verschuldet, bemisst sich nicht nach der Frage: Ob, wenn sie nicht gewesen wären, irgend ein anderer an ihrer Stelle das Nämliche geleistet haben würde? Ihre Anerkennung bindet sich an Thatsachen und nicht an Voraussetzungen.

Gern mag zugegeben werden, was eine spätere Zeit

an seinen Liedern zu tadeln gefunden hat, dass er des Wortausdrucks nicht völlig Herr geworden ist. Dies ist der schwache Punkt, der dem deutschen Liede noch bis in das jetzige Jahrhundert hinein gefolgt ist, obschon der gewaltige Fortschritt in der Poesie zu einer eingehenderen Prägnanz der Melodien hätte auffordern können. Dass Bach den Mangel, der hierin lag, wohl gefühlt hat, wird man weiterhin sehen. Die Wahrheit der Gesammtstimmung aber, wie sie sich in der neu geschaffenen Gesangsform im Allgemeinen ausdrückte und wie sie ja auch seinem Streben nach künstlerischer Einheit in der Sonate entsprach, war eine überraschende Erscheinung, die vor Bach noch nicht beobachtet worden war.

Das religiöse Lied, mit dem er den Boden dieser neuen Stimmungs-Bilder betrat, war seinem Streben und Charakter günstig. Ihm hat er sich daher auch mit besonderer Vorliebe zugewendet. Das weltliche Lied beschäftigte ihn nur noch nebenbei. Seine Lieder „Für das Herz“ bekunden erst in ihren allerletzten Ausgängen, hart am Ende seines langen Lebens einen bemerkbaren Fortschritt. Mit den geistlichen Liedern ist er unmittelbar auf den Boden übergetreten, von dem aus er uns die schöne Gabe des deutschen Liedes in unser dankbares Jahrhundert hinübergereicht hat. Was andere Tonsetzer von Bedeutung (es mögen als solche hier vorzugsweise seine nächsten Nachfolger Reichardt und Schulz genannt werden) unmittelbar nach ihm geschaffen haben, geschah in der von ihm gegebenen Richtung, auf dem von ihm gewonnenen Terrain. Er verliess die magere, meist zweistimmige Behandlung der Melodie, stellte sie selbständig in den Charakter des Gedichts und gab ihr eine bestimmt geformte harmonische Begleitung.

In dieser Thatsache liegt der Wendepunkt, den das deutsche Lied durch ihn genommen hat. Em. Bach hatte das volle Bewusstsein, mit der Composition der Gellert'schen Lieder etwas Bedeutsames geleistet zu haben.

In der Vorrede, mit der er deren Herausgabe begleitet, sagt er:

„Es würde überflüssig sein, zum Lobe des berühmten Herrn Verfassers dieser Lieder etwas anzuführen, da der allgemeine Beifall, den seine Arbeiten überhaupt erhalten haben, viel zu bekannt ist. Absonderlich kann man ihm für die Mittheilung dieser Sammlung nicht genug danken, weil man von dem ausnehmenden Nutzen, welchen er dadurch gestiftet hat, vollkommen überzeugt ist. Ich für mein Theil bin von der Vortrefflichkeit der erhabenen, lehrreichen Gedanken, wovon diese Lieder voll sind, dergestalt durchdrungen worden, dass ich mich nicht habe enthalten können, ihnen allen, ohne Ausnahme, Melodien zu setzen. Man weiss, dass Lehroden zur Musik nicht so bequem sind, als Lieder für das Herz; jedoch wenn die ersteren so schön sind, wie sie Herr Gellert machet, so empfindet man einen angenehmen Beruf bey sich, alles mögliche beizutragen, damit die Absicht, in der sie gemacht sind, erleichtert und folglich der Nutzen davon allgemeiner werde.

Diese fromme Absicht ist es ganz allein, welche diese Melodien veranlasst hat. Ich habe besonders denen Liebhabern der Musik diese Lieder gemeinnütziger machen und ihnen dadurch Gelegenheit geben wollen sich zu erbauen.

Bey Verfertigung der Melodien habe ich so viel als möglich auf das ganze Lied gesehen. Ich sage, so viel als möglich, weil keinem Tonverständigen unwissend sein kann, dass man von einer Melodie, wonach mehr als eine Strophe gesungen wird, nicht zu viel fordern müsse, indem die Verschiedenheit der Unterscheidungszeichen, der ein- und mehrsylbigen Wörter, oft auch der Materie u. s. w. in dem musikalischen Ausdrucke einen grossen Unterschied machet. Man wird aus meiner Arbeit ersehen, dass ich auf verschiedene Art vielen dergleichen Ungleichheiten auszuweichen gesucht habe.

Ich habe meinen Melodien die nöthigen Harmonien und Manieren beigefügt. Auf diese Art habe ich sie der Wilkür eines steifen Generalbassspielers nicht überlassen dürfen, und man kann sie also zugleich auch als Handstücke brauchen, da die Singstimme allezeit in der Höhe liegt, so werden ungeübte Hälse dadurch eine grosse Erleichterung spüren.

Ich liefre sie in der Ordnung, in der ich sie geschrieben habe. Bey einem Paar Liedern habe ich zur Veränderung ein angenommenes Thema mit eingemischt; hoffentlich wird dieser Umstand ebensowenig anstössig seyn, als bei ausgeführten Chorälen, wo er noch weit öfterer vorkommt. Die Melodien, worüber man die Wörter lebhaft, munter und dergl. antrifft, erfordern eine mässige Geschwindigkeit; widrigenfalls kann man gar leicht in einen frechen Ausdruck verfallen, wobey man vergisst, dass man geistliche Lieder vor sich hat.

Zuletzt wünsche ich mir auch bey diesen Versuchen den Beyfall,

womit Kenner meine bisherigen Arbeiten beehrt haben, und will mich glücklich schätzen, wenn ich meine gute Absichten errreicht habe.

Berlin, den 1. Februar 1758.

C. P. E. Bach."

Hieraus ergiebt sich vor Allem, dass diese Lieder ihre Entstehung keinem anderen Motive zu verdanken haben, als der Bewunderung und dem hohen Werthe, welche Bach den Gellert'schen Gedichten beimass. Die fromme Religiosität, die in ihnen lag, hatte offenbar in seinem Innern einen verwandten Ton anklingen lassen. Die Traditionen seiner Jugend, seiner Familie wurzelten in den Betrachtungen religiösen Inhalts, in der Uebung der alten Sitte, die den Choral zum Mittel- und Ausgangspunkt der Musik gemacht hatte. So hatte er seine Kunst gelernt, geübt, verehrt. War er selbst auch aus den Anschauungen einer der Kirche und ihrem Dienste geweihten Kunstübung herausgetreten, so lebten die Keime dieser Bestrebungen doch noch tief in ihm. Darum hatte er den Nutzen jener schönen Dichtungen allgemeiner machen wollen; darum hatte er sie alle componirt. Dies ist bedeutsam für die Zeit, in der das Bedürfniss der häuslichen Andachten noch nicht ganz verloren gegangen war. Bach verbirgt sich dabei nicht, „dass die geistlichen Lieder dem Gesange weniger bequem seien, als die Lieder für das Herz." Mit anderen Worten: die sentimentale Richtung hatte auch schon zur Zeit jenes ersten Uranfangs für das Lied ihre weitgreifende Wirkung geübt. Dennoch liess er sich nicht abhalten, ihr diese seine ernsteren Tondichtungen gegenüberzustellen. Es war eben der Drang des Berufs, den er in sich fühlte, ein Beruf, der sicher seine Früchte getragen hat.

Eine andere nicht weniger interessante Bemerkung, die sich aus dieser Vorrede aufdrängt ist die, dass Bach schon damals sehr wohl die Uebelstände gefühlt hat, mit welchen das Lied zu kämpfen hatte, wenn alle Strophen eines Gedichts nach einer und derselben Melodie gesungen werden mussten. Er hatte „auf das ganze Lied"

sehen müssen. Hiedurch war ihm der Wortlaut im Einzelnen in die zweite Linie getreten. Es ist bemerkenswerth, dass er diesen Uebelstand, den E. Schneider[1]) gerade an seinen Gellert'schen Lieder so streng tadelt, so bestimmt als solchen signalisirt hat.

Die Frage liegt nahe, warum ein so genialer Musiker wie er es war, nicht dadurch auf den Gedanken gebracht worden ist, die Lieder durchzucomponiren? Denn dass die Strophenform dem grossen Inhalt der Texte gegenüber oft sehr eng war, ist nicht zu verkennen. Aber ..... die Kunst Lieder zu setzen, war eben noch gar jung. Bach hatte ihr auf die Beine geholfen, sie frei und fest gehen gelehrt. Berge zu ersteigen, steile Höhen zu erklimmen, dazu war sie noch nicht kräftig genug. Dennoch war es eben Em. Bach, der weiterhin auch über diese Grenze fortstieg und mit durchcomponirten Liedern geistlichen und weltlichen Inhalts die einmal beschrittene Bahn erweiterte.

Er setzt endlich ausdrücklich hinzu, dass „er den Melodien die Harmonien und Manieren beigefügt habe, um sie nicht der Willkür steifer General-Bassspieler zu überlassen.“ Bis dahin waren die Lieder nur mit dem bezifferten oder unbezifferten Bass gesetzt worden. Was der Accompagnist aus der Begleitung weiter machen wollte, war seine Sache. Bach hatte auch hier zuerst richtig erkannt, welchen Werth gerade für das Lied eine ihm angemessene Begleitung haben, wie sehr der Eindruck auf den Zuhörerkreis davon abhängig sein musste, dass diese Begleitung nicht bloss der Melodie die generalbassmässige Harmonie geben, sondern dass sie auch den Charakter des Liedes heben und verstärken könne. Er hat grade mit dieser Neuerung (denn eine solche war es und als solche bezeichnet er sie selbst) den Boden des modernen Liedes betreten. Mit Recht sagt E. Schneider[2]) hierüber: „durch solche

[1]) Das musikalische Lied. III. S. 214.

[2]) Ebendort, Band III. S. 215.

Mittel stellt er die lyrischen Höhepunkte in das möglichst helle Licht und giebt den wechselnden Gemüthsstimmungen, dem Leidenschaftlichen, dem Majestätischen, dem Zarten, dem Klagenden das angemessene Colorit."

Freilich war in der Begleitung zu seinen Liedern deren harmonische Ausfüllung ebenso wenig gegeben, als in seinen Sonaten. Diese muss vielmehr hinzugesetzt werden, wie dies auch dort geschehen muss. Er war zu sehr gewohnt, vieles als selbstverständlich vorauszusetzen, was wir jetzt schwarz auf weiss vor uns zu sehen verlangen, als dass er da, wo in der Harmonie an sich nicht mehr gefehlt werden konnte, diese in ihrer ganzen Vollständigkeit geben zu müssen geglaubt hätte. Man darf diesen Umstand bei der Beurtheilung dieser Lieder nicht übersehen, weil die Begleitung sonst magerer und dünner erscheint, als dies sein darf und als es bei der Vollstimmigkeit, mit der die alte Schule vermöge des Accompagnements selbst ihre einfachsten Stücke zu hören gewohnt war, gemeint sein konnte.

Was die Manieren betrifft, so bestehen diese meistens in den Vorhalten, hie und da in Melismen. Auch in dieser Hinsicht war früher das Meiste den Sängern überlassen gewesen. In der Oper wurde der Missbrauch den man mit der Verzierung der Arien trieb, noch lange fortgeschleppt. Für das Clavier hatte Sebastian Bach zuerst die Manieren, welche er für zulässig oder nothwendig hielt, nicht ohne heftigen Widerspruch zu finden, vorgeschrieben. In dem einfachen Liede war freilich der Spielraum für Verzierungen geringer als in der Arie und in anderen Tonstücken. Um so störender konnte deren unpassende Anwendung werden.

Die Melismen wurden im vorigen Jahrhundert als der wahre und höchste Schmuck für Arie und Lied angesehen. Noch Nägeli sagt von ihnen[1]): „Jedes gut ange-

[1]) Leipz. Allg. Mus.-Z. Jahrg. 19. S. 764.

brachte Melisma, auch nur von zwei, drei oder vier Tönen, ist in der Liederkunst eine Perle, die gleichsam an einer goldenen Kette hängt.“ Er fügt hinzu: „Emanuel Bach hat sie am ausdruckvollsten und zugleich zwanglosesten in die Form der Lieder verwebt. In seinen Compositionen zu Cramer's Psalmen und Sturm's Gedichten finden sich mitunter Melismen, die ein wahrer Perlenschmuck sind.“ Wenn dies als richtig bestätigt werden darf, so muss auch hinzugefügt werden, dass Bach in der Anwendung dieser Verzierungen vorsichtig und mässig gewesen ist, und dass dieselben, zumal in den Gellert'schen Liedern, nur selten vorkommen.

Diese Lieder aber sind selbst einer Schnur von Perlen edelster Art zu vergleichen. Ihr tiefer Inhalt und die Schönheit und Abrundung ihrer Form bewähren noch jetzt, nachdem 110 Jahre glanzvoller und grossartiger Vervollkommnung seit ihrem Entstehen dahingegangen sind, ihre Probehaltigkeit. Nur wenige aus der reichen Sammlung von 54 Liedern könnten als unbedeutend und veraltet bezeichnet werden. Die meisten sind in Melodie, Declamation und Harmonie voll von dem treffendsten Ausdruck, dabei von einer Einfachheit und Natürlichkeit, die in Erstaunen setzt.

Sollte Einzelnes besonders hervorgehoben werden, so würden zu bezeichnen sein:

Das Abendlied: Für alle Güte sei gepreisst; Geduld: Ein Herz, o Gott; Bitten: Gott, Deine Güte reicht so weit; Gottes Grösse in der Natur;

Es mögen ferner erwähnt werden:

Güte Gottes; Das Passions-Lied: Erforsche mich, erfahre; Die Ehre Gottes: Die Himmel erzählen; Das Gebet: Dein Heil, o Christ, nicht zu verscherzen; Trost: Du klagst, o Christ; Preis des Schöpfers: Wenn ich, o Schöpfer, Deine Macht; Busslied; ferner die Warnung vor der Wollust: Der Wollust Reiz zu widerstreben. Abendlied: Herr, der Du mir

das Leben. Das natürliche Verderben: Wer bin ich von Natur? Weihnachtslied: Das ist der Tag, den Gott gemacht; Am neuen Jahr: Er ruft der Sonn'; Wider den Uebermuth: Was ist mein Stand, mein Glück; Vertrauen auf Gott: Auf Gott und nicht auf meinen Rath; Kampf der Tugend: Oft klagt mein Herz.

Die Gellert'schen Lieder sind nach jener Zeit oft genug von Neuem componirt worden, von Niemandem mit gleichem Glück und gleicher Hingabe. Das Publikum erwies ihnen die gebührende Aufmerksamkeit. Noch bei Lebzeiten Bach's, im Jahre 1784, erschien die fünfte Auflage[1]). Beethoven hat etwa fünfzig Jahre später sechs Lieder aus derselben Sammlung gesetzt, und zwar:

Bitten: Gott, Deine Güte reicht so weit; Liebe des Nächsten: So jemand spricht, ich liebe Gott; Vom Tode: Meine Lebenszeit verstreicht; Die Ehre Gottes: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes; Gottes Macht: Gott ist mein Lied; Busslied: An Dir allein, an Dir hab' ich gesündigt.

Wer kennt diese herrlichen Gesänge nicht? Wäre es nützlich, der Kunst förderlich, zwischen ihnen und den Melodien Emanuel Bach's eine Paralelle zu ziehen? Bach hat mit diesen geschaffen, was Beethoven fertig vorgefunden, mit seinem schöpferischen reichen Geiste ausgebaut hat. Was jener mit seinen Liedern wollte, das hat er in seiner Vorrede klar und bestimmt gesagt und ebenso klar und bestimmt geleistet. Beethoven hat die Aufgabe nach seiner Besonderheit aufgefasst und seine Gesänge in grossem, dramatisch ausgeprägten Charakter dargestellt. Nicht häusliche Andacht, fromme Versenkung in die Aufgaben des Christenthums sollten damit gefördert werden: sie sind für Sänger von hoher Begabung und von grossen Stimm-Mitteln geschrieben. Wenn man ihnen Be-

---

[1]) Eine Auswahl dieser Lieder ist kürzlich bei Simrock in Berlin herausgegeben worden.

wunderung nicht versagen kann, so darf man sich darum die Freude nicht verkümmern lassen, die in Bach's einfacheren Tonbildern, in ihrer kindlichen Frömmigkeit, in ihrem innigen Gesange, in dem Reichthum und Adel ihrer Melodien niedergelegt ist.

Im Jahr 1764 gab Bach bei Winter in Berlin anderweit Zwölf geistliche Oden und Lieder, als einen Anhang zu Gellert's geistlichen Oden und Liedern mit Melodie heraus.

Es lässt sich bezüglich dieses Anhangs nur alles wiederholen, was von der Haupt-Sammlung gesagt worden ist. Alle diese Lieder, deren einige in choralartigem Charakter gesetzt sind (so der 88. Psalm: „Mein Heiland, meine Zuversicht; Ermunterung zur Busse: Mein Heiland nimmt die Kinder an und an Gott: Erheb' auf mich Dein Angesicht," stehen auf der vollen Höhe der vorhergehenden. Einige sind von besonderer Schönheit, so das letzte Lied (Morgengesang), dessen Dichtung von der Musik wie mit dem Rosenschimmer der aufsteigenden Morgenröthe überhaucht ist.

Gellert selbst war, wie ein Zeitgenosse berichtet[1]), über Bach's Composition seiner Lieder entzückt. Mit Bezug darauf schrieb er ihm: „Das beste Lied ist ohne die ihm eigne Melodie ein liebendes Herz, dem seine Gattin mangelt, die seine Empfindungen beseelt, indem er die ihrigen erweckt."

Der Melodien zu den Stolberg'schen Liedern, gleichfalls Bach's Berliner Zeit angehörig, hat der Verfasser zu seinem grossen Bedauern nicht habhaft werden können.

Emanuel Bach's grosses Verdienst um das deutsche Lied, dem er unzweifelhaft zuerst Farbe und Leben gegeben hat, ist bisher keineswegs richtig gewürdigt worden. E. Schneider, der in dem mehrgenannten Werke insbe-

---

1) Siehe weiter unten die Kritik über die Cramer'schen Psalmen vom Jahre 1774.

sondere Graun's Verdienste um diese Musikgattung hervorhebt, tadelt an Bach's Melodien mit besonderm Hinweis auf die Gellert'schen Lieder, dass sie steif und trocken seien[1]). „Auf diese Melodien könnte man jeden beliebigen Text, auch einen frivolen singen, und hier sollen dazu sehr fromme, sehr ernste Lieder gesungen werden. Das ist der Widerspruch, die innere Unwahrheit, an der Bach's Lieder leiden.“ Dies ist gradezu unrichtig. Vielleicht wäre der Verfasser des „Musikalischen Liedes,“ das so viel Verdienstliches enthält, zu einem andern Resultate gelangt, wenn er ausser den Gellert'schen Liedern auch Bach's weltliche Lieder aus seinen letzten Lebensjahren und die Sturm'schen und Cramer'schen Lieder und Psalmen berücksichtigt hätte, die, wenn man Bach's Stellung zum deutschen Liede richtig beurtheilen will, nicht ausser Acht gelassen werden dürfen.

A. Reissmann[2]), der gleichfalls Graun und neben ihm Agricola und Marpurg eine bedeutsame Stellung für das Lied eingeräumt hat, ohne Kirnberger's nur dem Namen nach Erwähnung zu thun, sagt von Emanuel Bach: „Sein verständig praktischer Sinn richtete sich auch bei dem Liede mehr auf eine Zersetzung der Stimmung und auf die Darstellung der einzelnen Züge desselben mit den vorhandenen Mitteln, so dass wir ihn den Vater des durchcomponirten Liedes nennen würden, wenn überhaupt die lyrischen Momente bei ihm zu unmittelbarer Erscheinung kämen. So wird er weniger durch seine Arbeiten auf diesem speciellen Gebiet, als vielmehr durch sein gesammtes Wirken einflussreich auf die Weiter-Entwickelung des Liedes.“ Nach allem bisher Besprochenen kann auch diese Bemerkung, die einzige, welche der fruchtbare musikalische Schriftsteller über Emanuel Bach zu machen weiss, bei der er indess keine seiner bedeutenderen

---

1) A. a. O. III. S. 215.
2) Das deutsche Lied. S. 86.

Liedersammlungen nur dem Namen nach anführt und dessen Liedern er in den Notenbeilagen zwischen Graun, Agricola, Marpurg und Nichelmann kein Plätzchen reservirt hat, nur für unzutreffend, wenn nicht für oberflächlich erachtet werden.

Das deutsche Lied in seiner jetzigen Gestalt ist eine Schöpfung Bach's, und den Anfang zu derselben bilden seine Gellert'schen Lieder. Wenn mit diesen für den Einzelgesang gesetzten Melodien seine Thätigkeit in Berlin für diesen Kunstzweig geschlossen ist, so ist sie es doch nicht für den Gesang überhaupt. Er hat sich nämlich noch auf das Feld der

F. Weltlichen Cantaten

begeben.

Zu diesen gehört in erster Linie sein Antheil an einem Werkchen von halb theoretischer Natur, das dem Jahre 1760 angehört und den Titel führt [1]): Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter.

Dasselbe wird mit der Nachricht eröffnet, dass „die grössten Meister der Kunst" an diesen Versuchen gearbeitet und dass diese mit Fleiss ganz verschieden seien, so dass immer einer um einige Grade einfacher sei als der andere. Es wird hinzugefügt, dass der erste Text aus dem Messias, der andre aus einer Hymne des Herrn Wieland, der dritte aus einem kleinen epischen Gedicht des Herrn Bodmer „Jacobs Wiederkunft aus Haran" entnommen sei.

Bach ist weder auf dem Titel des Werks noch in der Vorrede als Verfasser eines der drei Versuche genannt worden. In seinem Nachlass-Kataloge sind dieselben als von ihm herrührend bezeichnet. In seiner Selbstbiographie [2]) sagt

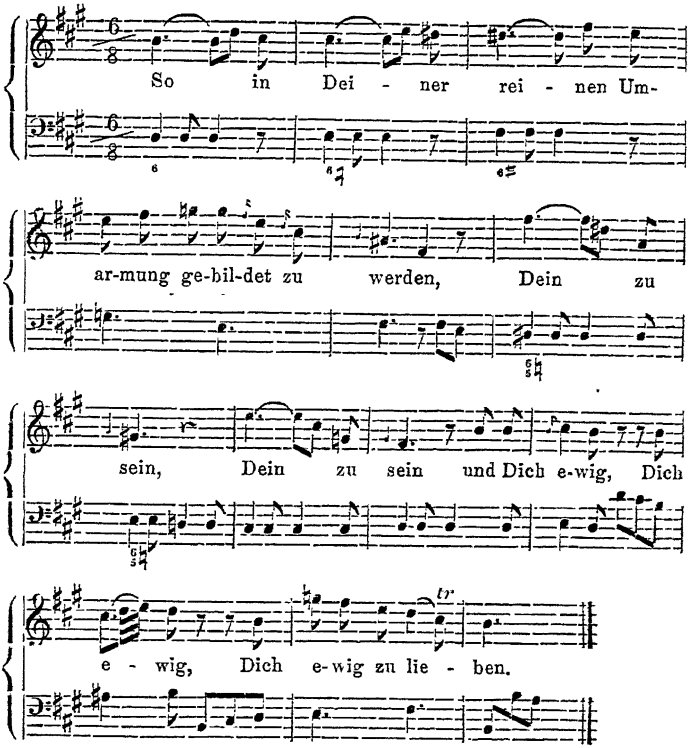
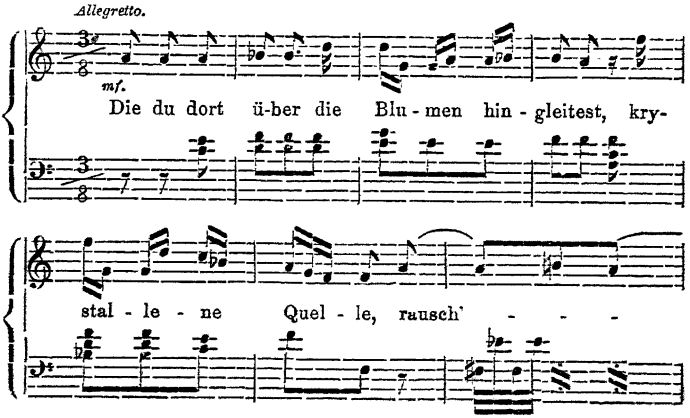
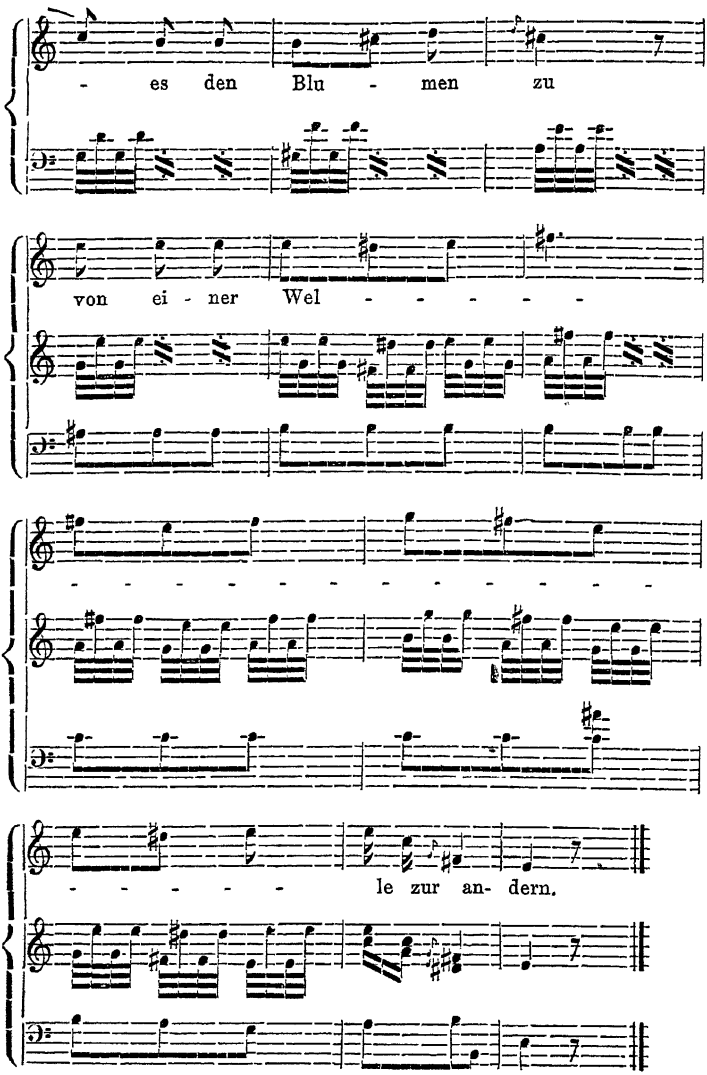
---

[1]) Berlin, bei Winter.

[2]) Burney, Musik. Reisen. Th. III.

er dagegen: „Der zweite Versuch in Hexametern ist auch von mir.“ Somit ist kaum anzunehmen, dass er an dem Werkchen einen weitergehenden Antheil gehabt habe. Dem entspricht auch die Vorrede, indem sie sagt, dass die Componisten der drei Versuche „den grössten Meistern der Kunst“ angehörten, welche dse freundschaftliche Gefälligkeit gehabt hätten, sich zu ihnen herabzulassen.

Wer die Stücke No. 1. und 3. gesetzt habe, ist nicht bekannt. Dem oben gedachten Epitheton gemäss würde man auf Graun schliessen können, wenn dieser im Jahre 1760 noch gelebt hätte. So bleibt die Wahl zwischen Agricola, Kirnberger, Fasch und Quantz, die unter den Berliner Tonsetzern mit besonderem Interesse fur den Gesang geschrieben haben. Hervorragendes haben sie ebenso wenig geleistet, als Emanuel Bach. Somit ist die Entscheidung dieser Frage nicht von grosser Bedeutung.

Die Musik dieser Versuche bewegt sich auf dem Boden der melodiösen Declamation, wie wir ihr bei Bach in seinen späteren Werken, zumal den Oratorien und dem Morgen-Gesange wieder begegnen werden. Jedoch verschwindet in ihr die eigenthümliche Scandirung des Hexameters so gut wie ganz. Es ist aus ihm eine gewöhnliche Declamationsform geworden, somit der eigentliche Zweck der Arbeit nicht innegehalten. Hie und da durch Wiederholungen geschärft, von Recitativen durchflochten, im häufigen Wechsel der Tempi, ohne eigentliche Steigerung und Schluss-Erhebung bieten diese Versuche, die man kaum anders denn als Solo-Cantaten bezeichnen kann, ein gewisses buntes Hintereinander und Ineinander von Melodie und Declamation ohne organische Gliederung und ohne dass ein Gedanke sich von dem anderen durch besondere Kennzeichen und Merkmale unterschiede. Mag Einzelnes als schön hervortreten, wie in dem ersten Versuch aus dem Messias das Allegretto:

oder aus dem zweiten (Bach'schen) Versuch der Schlusssatz

der selbst in der ausgeführteren Begleitung eine schon mehr dramatische Färbung annimmt und sich dadurch über das Niveau der anderen beiden Nummern erhebt, das Ganze wird wohl nur als ein erfolgloses Bestreben be-

zeichnet werden können. Ungeachtet dieser Erfolglosigkeit dient Bach's Theilnahme daran als Beweis, wie unablässig und vielseitig er bestrebt war, bei Allem mitzuwirken, was sich irgend als Förderung der Kunst charakterisiren liess. In späteren Jahren ist er auf diese Arbeit zurückgekommen. Denn in seinen Gesangs-Compositionen vom Jahre 1770 findet sich:

„Der Frühling, eine Tenor-Cantate mit den gewöhnlichen Instrumenten" und der Bemerkung aufgeführt: „Aus dem zweiten Versuch des einfachen Gesanges." Es kann sich hier nur um die Ueberarbeitung und Instrumentirung des Wieland'schen Hymnus „Freude, die Lust der Götter und Menschen" gehandelt haben.

Indem wir dies Werkchen von zweifelhaftem Werthe verlassen, wenden wir uns noch zwei anderen Gesangs-Compositionen von ähnlichem Charakter zu, die, ihres geringen Umfangs ungeachtet eine bei Weitem höhere Bedeutung in Anspruch nehmen und einige Jahre später entstanden sind.

Es ist dies zunächst Phillis und Thirsis, eine Cantate für zwei Gesangsstimmen, im Jahre 1765 gesetzt, im nächstfolgenden Jahre in Partitur bei Winter zu Berlin im Druck erschienen, ein Werk voll von Schönheiten. Es besteht aus 3 Sätzen, ist für 2 Soprane oder auch für Sopran und Tenor geschrieben und wird von 2 Flöten und dem Bass begleitet. Die ausfüllende Harmonie wird durch den Flügel vermittelt, ohne den bei der damaligen Art zu setzen keine befriedigende harmonische Verbindung möglich war. Der Text ist sehr einfach.

Nro. 1. Arie. Phillis. E-moll $^2/_4$.

Thirsis, willst du mir gefallen,
Singe mir nur Klagen vor.
Höre doch die Nachtigallen,
Itis, Itis hörst du schallen.
Klagen, Klagen reizt das Ohr.

Nro. 2. Rec.

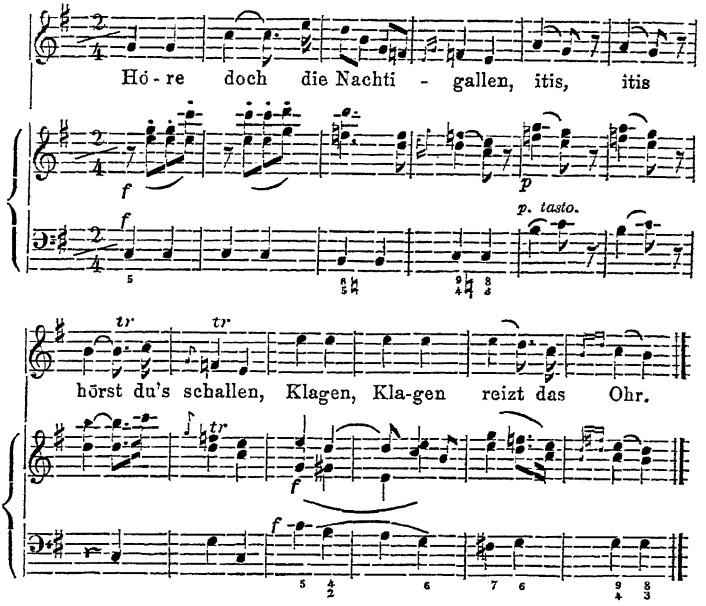
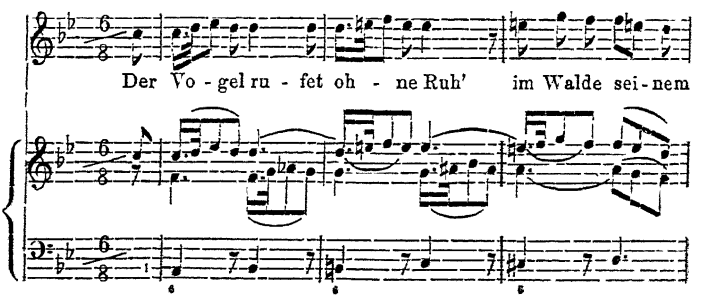
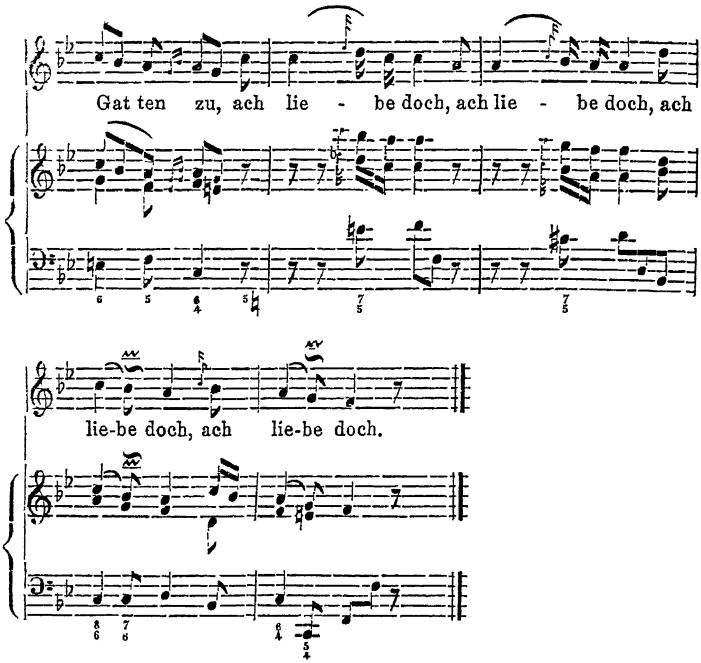
Thirsis. Ach, Phillis, lass mich scherzen.
Phillis. Ich habe dir gesagt, nur Klagen rühren mich.
Thirsis. Suchst du Vergnügen in den Schmerzen?
Phillis. Ja, denn es reget sich
Ein altes Leid in meinem Herzen,
Und stellt mir den, den ich verlor,
Mit aller seiner Reizung vor.
Thirsis. Die Vögel, die du rühmst, rührt kein verjährtes Leiden.
Phillis. Was sagt ihr Lied denn sonst, wenn es nicht klagt?
Thirsis. Das, was ich oft zu dir gesagt,
Das sagen auch die Vögel zueinander.

Nro. 3. Arie. (C-dur).

Der Vogel rufet ohne Ruh'
Im Walde seiner Gattin zu:
Ach liebe doch, ach liebe!
Die Gattin hört des Gatten Lieder,
Ihr sehnlich Girren sagt ihm wieder,
Ich liebe!

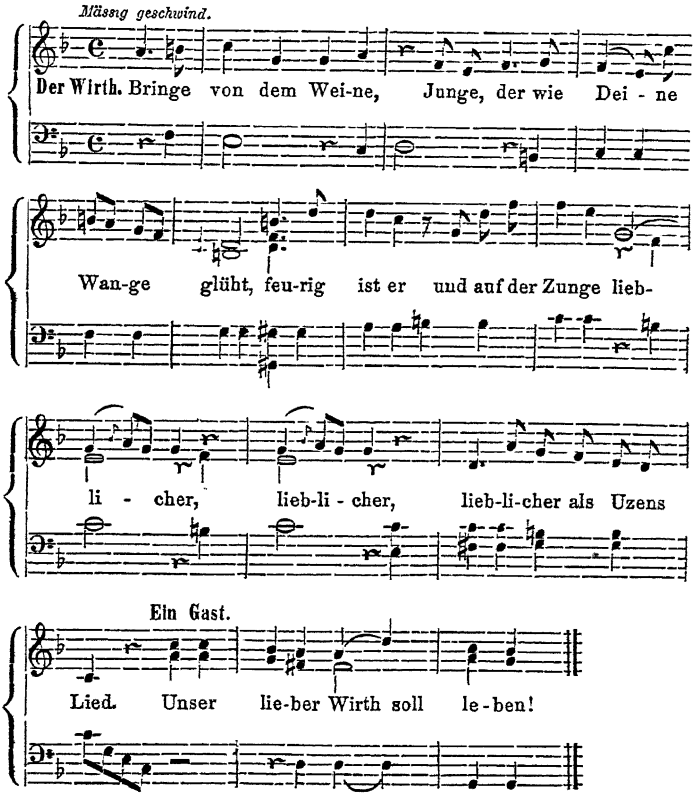
Die Musik ist ganz in dem zärtlich sentimentalen Charakter dieses Gedichts gehalten. Bezeichnend für die Zeit und für die Richtung, welcher Bach in seinen Gesangs-Compositionen folgte, ist, dass den Schluss der Cantate nicht wie doch so nahe gelegen hätte ein zweistimmiger Satz, sondern eine Arie bildet. Wie zur Zeit der ersten Entstehung des musikalischen Dramas der Einzelgesang erst neu erfunden werden musste, so drängte die Geschmacksrichtung jener Zeitperiode den Ensemble-Gesang aus dem Bereiche der Musik so ziemlich heraus und die in der Blüthezeit der Madrigalen alles andere überwuchernden mehrstimmigen Solo-Sätze mussten erst wieder von Neuem geschaffen werden.

Schon durch die oben angezeigte Art der Begleitung, welche wesentlich in 2 Flöten gelegt ist, und worin man

die besondere Vorliebe, die Bach von jeher für dieses Instrument gezeigt hat wiedererkennt, erhält das kleine Werk einen ungemein sanften, schwärmerischen Charakter. Mehr noch ist dies der Fall durch die melodische Behandlung, die in der That zu dem Reizendsten gehört, das die Zeit Bach's schaffen konnte. Stellen, wie die folgende in Nro. 1.

oder die folgende No. 3:

lassen sich nicht zarter und inniger wiedergeben.

Das Ganze wird durch die Musik zu einer Idylle der edelsten Art erhoben. Die kleine Arbeit würde noch mehr von Wirkung sein, wenn Emanuel Bach es über sich vermocht hätte, am Schluss beide Stimmen zu einem Zweigesang zu vereinigen. Diesem Mangel liesse sich für die heutige Zeit durch die Einrichtung der letzten Arie zum Duett, welches als Wiederholung gesungen werden könnte, abhelfen. Dadurch würde auch der sentimentale Gegenstand etwas mehr äussere Abrundung erhalten.

Nahe der Zeit, wo diese Cantate entstanden war, liegt eine andere Arbeit von ähnlichem Charakter, aber von noch grösserer Vollendung, ein Mittelding zwischen Cantate und Lied, nämlich der im Jahre 1766 gesetzte und bei G. L. Winter in Berlin im Druck erschienene Zweigesang nach Gleim's Worten

„Der Wirth und die Gäste“,
ein Stück voller Leben und Melodie, voller Feinheit und edler Declamation, in welchem eine Solostimme mit einem allenfalls zwei- und dreistimmig zu singenden Chore wechselt. Wer möchte nicht in folgender Stelle

eine für jene Zeit völlig neue Behandlung der Melodie neben einer graziösen Art des Vortrags erkennen, die Haydn und Mozart zur Ehre gereicht haben würde? So unbedeutend die Arbeit an sich ist, so verdient sie doch um ihrer besonderen Gestaltung willen eine specielle Erwähnung. Denn der Zusammenhang zwischen dieser

Art der Composition und dem Verdienste Bach's um das deutsche Lied ist unverkennbar.

G. Sebastian Bach's vierstimmige Chorale.

Während auf solche Art Emanuel Bach sich in eine wahrhafte Fluth von Clavier-, Instrumental- und Gesangs-Sachen vertieft hatte, arbeitete er gleichzeitig an einer anderen Aufgabe, deren Betrachtung den aufmerksamen Beobachter aus dem glanzvollen breiten Strome, in dem der Meister sich zu Berlin bewegte, in die stillen Raume des Cantorats der Thomas-Schule zu Leipzig zurückversetzt, in denen der ernste und grosse Sinn seines Vaters so lange Jahre zur Ehre Gottes gearbeitet hatte. Sei es dass die religiöse Innigkeit der Gellert'schen Lieder, deren Composition er in den 12 Nachtrags-Oden so eben beendet hatte, dazu beigetragen haben mochte, seinen Blick dem Kirchenliede wieder mehr zuzuwenden, sei es dass die buchhändlerische Speculation, die sich der vierstimmigen Choräle seines Vaters bemächtigt hatte, ihn veranlasste, die Herausgabe derselben in die Hand zu nehmen: gewiss ist, dass er dem Andenken seines Vaters kein ehrenvolleres Denkmal errichten, seinem eigenen Künstlernamen keine erhöhtere Bedeutung hatte schaffen können, als durch eine Arbeit, welche der Nachwelt den in jenen Chorälen niedergelegten Schatz von frommer Gesinnung und von harmonischem Reichthum zugänglich machen sollte. Ueber deren Wichtigkeit und inneren Werth ist an dem geeigneten Orte[1]) ausführlich gesprochen worden. Ohne Emanuel Bach's sorgfältige Bearbeitung würde diese Sammlung zahlreicher und bewundernswerther Meisterwerke wohl kaum anders als unvollständig und zumeist in verstümmelter Gestalt vorhanden sein.

Der erste Theil, 100 Choräle enthaltend, erschien im

[1]) Seb. Bach. Th. II. S. 92 ff.

Jahre 1765 zu Berlin und Leipzig mit folgender bemerkenswerthen Vorrede:

„Die Besorgung dieser Sammlung wurde mir von dem Herrn Verleger aufgetragen, nachdem schon einige Bogen davon gedruckt waren. Daher ist es geschehen, dass man vier Lieder hat eingerückt, welche nicht aus der Feder meines seeligen Vaters gekommen sind. Man findet diese 4 Lieder unter der 6., 15., 18 und 31. Nummer. Die übrigen Lieder, sowohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seligen Vater verfertiget und eigentlich in vier Systemen für vier Singstimmen gesetzt. Man hat sie den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen auf zwei Systeme gebracht, weil sie leichter zu übersehen sind. Wenn man sie vierstimmig absingen will, und einige den Umfang gewisser Halse überschreiten sollten, so kann man sie übersetzen. Bey den Stellen, wo der Bass so tief gegen die übrigen Stimmen einhergehet, dass man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Octav alsdann, wenn der Bass den Tenor überschreitet. Der seelige Verfasser hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüssiges bassirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen. Den Schwachsichtigen zu gefallen, welchen einige Satze unrichtig scheinen möchten, hat man da, wo es nöthig ist, die Fortschreitung der Stimmen durch einfache und doppelt schräge Striche deutlich angezeiget. Ich hoffe auch durch diese Sammlung vielen Nutzen und vieles Vergnügen zu stiften, ohne dass ich nöthig hätte, zum Lobe der Harmonie dieser Lieder etwas anzuführen. Der seelige Verfasser hat meiner Empfehlung nicht nöthig. Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen. Diesen Nahmen werden die Kenner der Setzkunst gegenwärtiger Sammlung ebenfalls nicht versagen können, wenn sie die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fliessende der Mittelstimmen und des Basses, wodurch sich diese Choral-Gesänge vorzüglich unterscheiden, mit gehöriger Aufmerksamkeit betrachten. Wie nutzbar kann eine solche Betrachtung den Lehrbegierigen der Setzkunst werden, und wer leugnet wohl heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung in der Setzkunst, vermöge welcher man statt der steifen und pedantischen Contrapunkte den Anfang mit Choralen machet? Zum Beschluss kann ich den Liebhabern von geistlichen Liedern überhaupt melden, dass diese Sammlung ein vollständiges Choralbuch ausmachen wird. Es werden diesem Theile noch zwey andre folgen und überhaupt über dreyhundert Lieder enthalten.

C. P. E. Bach."

Der Verleger hatte, wie man hieraus ersieht, die Herausgabe des Werks begonnen, ohne dass Emanuel Bach darum wusste und dabei zugezogen worden war. Vielleicht erkannte Birnstiel noch zu rechter Zeit, dass die Durch-

führung dieser Arbeit ohne Emanuel Bach grosse Schwierigkeiten finden werde, vielleicht auch hatte letzterer selbst hiegegen Verwahrung eingelegt, da die Herausgabe dieser Choräle ohne eine durchaus kenntnissvolle, alle Schwierigkeiten der Form wie der Materie beherrschende Redaction nur zu einem verfehlten, das Andenken und die Würde seines Vaters blossstellenden Resultate hätte führen müssen. Mit vollem Rechte hat er deshalb auch später gegen die ohne sein Vorwissen erfolgte Herausgabe des zweiten Theils energischen Protest erhoben.

Eine andere, überaus wohlthuende Bemerkung, die sich aus dieser Vorrede aufdrängt, ist die, dass Emanuel Bach, der seinerseits bereits im 49. Lebensjahre stand und selbst zu einem Manne von grosser Bedeutung für die Kunst emporgewachsen war, noch 15 Jahre nach dem Hinscheiden seines Vaters von der tiefsten Pietät für sein Andenken und seine Arbeiten erfüllt war. Man wird bald erfahren, wie schwer er durch den Verkauf der Kupfertafeln zur Kunst der Fuge das Andenken des grossen Meisters verletzt hat. Hier spricht sich im Gegentheil die Verehrung für ihn nicht allein in der Anerkennung der meisterhaften Arbeit, sondern mehr noch in der sorgsamen Art und Weise aus, wie er bemüht war, diese in Bezug auf die Ausführung vor Missverständnissen zu bewahren. Die spätere Generation weiss davon zu erzählen, dass nicht bloss „Schwachsichtige", sondern auch Männer von hervorragender Bedeutung[1]) den Werth und die Einrichtung dieser Choräle gänzlich verkannt haben.

Endlich spricht sich gegen das Ende der Vorrede Emanuel Bach als der wahre Sohn Sebastians aus. Die „Lehrbegierigen der Setzkunst" sollten aus diesen Chorälen lernen, mehr als aus dem steifen Contrapunkt.

Welche noch so sorgsame biographische Notizen hätten

---

[1]) C. M. v. Weber, Abt Vogler und in neuester Zeit auch Chrysander. Siehe Bitter, J. S. Bach. Th. II. S. 99.

wohl so sehr zu seiner Charakteristik beitragen können, als es diese wenigen Worte thun!

Inzwischen war nach dem Erscheinen des ersten Theils ein ziemlich langer Zeitraum verlaufen, ohne dass das Unternehmen Fortgang gehabt hätte. Dem Verleger mochte der Wunsch nahe liegen es fortgesetzt zu sehen. Er scheint hiebei wiederum ohne Vorwissen Bach's, der inzwischen seinen Wohnsitz nach Hamburg verlegt hatte, zu Werke gegangen zu sein. Denn es erschien bald nachher folgende

Nachricht für das Publikum.

„Es hat der Herr Birnstiel in Berlin kürzlich mit eben so vieler Dreistigkeit als Unwissenheit in der Musik den zweiten Theil von Johann Sebastian Bach's vierstimmigen Choralgesängen, wovon ich der eigentliche Sammler bin, ohne mir das geringste davon wissen zu lassen, herausgegeben. Ich habe etwas davon angesehen, und eine grosse Menge von Fehlern von allerlei Art darinnen gefunden. Der Verdruss und Eckel hielt mich ab, alles durchzugehen, weil ich zuletzt sogar Fehler fand, dergleichen ein Anfänger in der Compositien nicht leicht machen wird. Ich bin im Stande, jedem der es verlangt, die Fehler zu zeigen, und ihm mein Original dagegen zu halten Da nun durch diese Ausgabe die Ehre des seeligen grossen Mannes, und meine eigene, als Sammler, auf's empfindlichste angegriffen worden ist: so erkläre ich hiemit öffentlich dem Publico meine Unschuld, und warne es auf's treueste, sich durch Anschaffung dieses zweiten Theiles nicht hintergehen zu lassen; alle Freunde meines seligen Vaters bitte ich besonders, die Bekanntmachung dieser ihm nach seinem Tode zur Schande gereichenden verstümmelten Arbeiten auf alle mögliche Art zu hindern, um so viel mehr, da diese Sammlung nunmehro ungleich mehr Schaden verursachen kann, während es als ein praktisches Lehrbuch von den vortrefflichsten Mustern denen Studirenden in der Setzkunst von ungemeinem Nutzen hätte sein können. Doch — wie reich sind wir nicht jetzt an Lehrbüchern ohne richtige Grundsätze und Muster!

Hamburg, den 29. May 1769.

C. P. E. Bach."

Es ist unzweifelhaft Bach's Absicht gewesen, die weitere Herausgabe der Choräle selbst zu leiten. Doch mögen ihn die gehäuften Geschäfte seines neuen Amts daran verhindert haben. Erst im Jahre 1771 entschloss er sich die Arbeit an Kirnberger zu übertragen, der ihr

ausser ihm selbst (und seinem zu solchen Geschäften nicht mehr befähigten Bruder Friedemann) allein gewachsen und wegen seiner genauen Kenntniss des Alt-Bach'schen Geistes dazu vorzugsweise geeignet war. Aber Kirnberger liess die Sache liegen und erst kurz vor seinem Tode wurden die Choräle an Breitkopf abgeschickt, der den Verlag übernommen hatte. So erschien denn erst im Jahre 1785 die zweite Ausgabe derselben, 370 Nummern enthaltend, unter denen doch noch einige übrig geblieben sind, die eine blosse Wiederholung enthalten, ebenso ein fünfstimmiger Choral, der nicht von Sebastian Bach sondern von Rosenmüller gesetzt ist.

In der Vorrede, welche weiterhin wörtlich die Vorrede zum ersten Theil der ersten Ausgabe wiederholt, heisst es:

„Diese Sammlung der Choräle ist nach dem vorigen Drucke von mir nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von eingeschlichenen Fehlern gereinigt worden. Von Herrn Kirnberger, dem ich solche bereits im Jahre 1771 überlassen hatte, sind sie kurz vor seinem Tode an den jetzigen Herrn Verleger gekommen. Bey diesem neuen Drucke sind also auch die bey dem vorigen eingemischten fremden Lieder ausgelassen worden und die neu abgedruckten sowohl in diesem als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seligen Vater verfertigt."

Welchen besonderen Antheil Kirnberger an dieser zweiten Ausgabe gehabt haben mochte, ist schwer zu bestimmen. Dass er deren Bearbeitung 12 Jahre lang (bis 1783) hatte liegen lassen, spricht, selbst unter Berücksichtigung der langen und schmerzhaften Krankheit seiner letzten Jahre, nicht für ein besonders lebhaftes Interesse an derselben. Der Zusammenhang, in welchen die Mittheilung hierüber zu der Angabe Bach's gesetzt ist, dass er die Sammlung der Chorale „nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von eingeschlichenen Fehlern gereinigt habe", scheint erkennen zu lassen, dass eine Bearbeitung durch Kirnberger entweder gar nicht stattgefunden habe, oder doch dass diese nicht zufriedenstellend ausgefallen sei. Es war Emanuel Bach

beschieden, die Beendigung dieses Werks zu erleben, dessen letzte Abtheilung im Jahre 1787, also kurz vor seinem Tode erschienen ist.

Mit der Besprechung der Herausgabe des ersten Theils dieser Choräle Sebastian Bach's ist der Kreislauf der Betrachtungen abgeschlossen, die sich an Emanuel Bach's Wirksamkeit als Tonsetzer und Schriftsteller während seines Aufenthalts in Berlin knüpfen. Wird es eines zusammenfassenden Rückblicks auf dieselbe bedürfen? Emanuel Bach war, als sich diese Periode für ihn abschloss, ein Mann von 54 Jahren, in der vollen Kraft und Reife seines Lebens. In der grösseren Hälfte dieses Zeitraums hatte er seine feste Stellung zur Kunst bereits genommen. So trat er in sein neues Amt als ein berühmter Tonsetzer ein, dessen Specialität die Mit- und Nachwelt in seiner Wirksamkeit für das Clavier gefunden hat. Und so erkennt ihm die Nachwelt auch noch besonders das Verdienst zu, dem deutschen Liede Gestaltungsfähigkeit, neue Formen und inneren Gehalt gegeben zu haben. Diese grossen Eigenschaften sind ihm bis an sein Ende treu geblieben.

Capitel III.

Biographisches.

Bach hatte laut seiner eigenen Mittheilung mehrfache Gelegenheit gehabt, vortheilhaften Rufen in andere Stellungen zu folgen. Es ist leider ebensowenig möglich gewesen zu ermitteln, an welche Orte hin er berufen worden war, noch durch welche ansehnliche Gehaltszulage der König seinem Abgange von Berlin vorgebeugt habe. Un-

erwähnt hat er gelassen, dass er sich im Jahre 1750 nach seines Vaters Tode um das erledigte Cantorat der Thomas-Schule beworben. In der Enge des Raths zu Leipzig [1]) wurde am 29. Juli jenes Jahres angezeigt, dass sich für die Stelle des am 28. l. M. verstorbenen Cantors oder vielmehr Capell-Directors Bach „des Defuncti Sohn, Herr Bach in Berlin, gemeldet habe."

Er erhielt aber die Stelle nicht. Dass er sich damals nach Leipzig begeben hatte, ist wohl zweifellos. Die traurige Lage der Familie und die Nothwendigkeit einer thatkräftigen Aenderung der Verhältnisse hätten seine Anwesenheit so wie so erfordert. Es ist für die Kunstgeschichte von nicht geringem Belange, dass Em. Bach bei dieser Gelegenheit den musikalischen Nachlass seines Vaters mit seinem alteren Bruder Wilhelm Friedemann und zwar, wie Forkel [2]) mittheilt, in der Weise übernahm, dass er etwa den dritten Theil desselben erhielt. Auf diese Art sind bei der grossen Ordnungsliebe Bach's und der sorgsamen Pflege, welche er den ehrenvollen Traditionen seiner Familie widmete, eine sehr grosse Menge werthvoller Arbeiten seines Vaters der Nachwelt erhalten worden, zu denen ausser zahlreichen Cantaten und Instrumentalsachen vor allen die grosse Messe in H-moll, die beiden grossen Passions-Musiken, das Magnificat, das Weihnachts-Oratorium und die Kunst der Fuge gehört haben.

Aus dem Nachlasse seines Vaters stammte auch ohne Zweifel die Mehrzahl jener zahlreichen und merkwürdigen Arbeiten der Vorfahren der Familie Bach her, welche Emanuel unter dem Namen des Alt-Bachischen Archivs besessen hat und die sich jetzt zum nicht geringen Theile in der K. Bibliothek zu Berlin befinden [3]).

---

[1]) Acta des Raths zu Leipzig, VIII. 63, fol. 238.
[2]) Ueber Joh. Seb. Bach, S. 61.
[3]) Bitter, J. S. Bach, Th. I. S. 31
Dieser Sammlung Alt Bachischer Stücke nahe verwandt ist die

Bei dieser Gelegenheit waren auch die Kupferplatten zu Seb. Bach's Kunst der Fuge in seinen Besitz übergegangen, zunächst wohl zu keinem anderen Zwecke, als um den Abdruck und die Herausgabe dieses wunderbaren Werks zu ermöglichen. Em. Bach war es, der auf das Original unter die bereits begonnene letzte Fuge, in welcher zu den zwei ersten Motiven noch ein drittes in den Tönen b a c h tritt, gesetzt hatte: „Ueber dieser Fuge, wo der Name Bach im Contrapunkt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben."

Marpurg gab dies grosse Werk zwei Jahre später heraus. Es waren nur wenige Abzüge gemacht worden, und diese deckten die Kosten nicht. Bisherigen Mittheilungen zufolge hätten deshalb die Erben die Kupferplatten als altes Metall verkaufen müssen.

Dieselben waren aber in Em. Bach's persönlichem Besitz geblieben. Er selbst ist es, der im Jahre 1756 über deren Verkauf folgendes bekannt macht: [1])

„Den Herrn Verlegern practischer musicalischer Werke wird hiemit bekannt gemacht, wie ich gesonnen, die sauber und accurat gestochnen Kupfertafeln zu dem vor einigen Jahren angemeldeten Fugenwerke meines sel. Vaters, des Capellmeisters Joh. Seb. Bach, für einen billigen Preiss aus der Hand zu verkaufen. Es beläuft sich die Anzahl derselben auf etliche sechzig, und sie betragen an Gewicht einen Centner. Von dem inneren Werthe dieses Werks

---

in der K. Bibliothek zu Berlin befindliche Genealogie der Bachischen Familie, welche, „mit eigenhändigen Zusätzen und Verbesserungen von C. Phil. Emanuel Bach" versehen und für Forkel bestimmt, seiner späteren Lebenszeit entstammt. Den Ursprung und Zweck dieser interessanten Zusammenstellung ergiebt die auf dem ersten Blatte befindliche Bemerkung von der Hand Em. Bach's: „Bringen Sie diese Nachrichten in's Reine, und nehmen Sie daraus, was Sie wollen. Den ersten Aufsatz machte mein seliger Vater vor vielen Jahren. Durch eine saubere Feder kann ein Stammbaum, wenn allenfalls etwas fehlet, hinzugeschrieben werden."

[1]) Marpurg, Histor. krit. Beiträge, Bd. II. S. 375.

wird es unnöthig seyn, viel zu sagen, da das Andenken der Kunst meines sel. Vaters, besonders in der Fuge, von was für einer Art und Gattung sie auch seyn mochte, bey den Kennern dieser Arbeit noch nicht erloschen ist. So viel wird mir davon anzumerken erlaubt sein, dass es das vollkommenste practische Fugenwerk ist und dass jeder Schüler der Kunst mit Zuziehung einer guten theoretischen Anweisung, dergleichen die Marpurg'sche ist, nothwendig daraus lernen muss eine gute Fuge zu machen, und also keinen mündlichen Lehrmeister, der sich das Geheimniss der Fuge oft theuer genug bezahlen lässt, zu seinem Unterrichte bedarf. Dieses Werk wurde bisher 4 Thaler das Exemplar verkauft. Es sind aber nur ungefähr 30 Exemplare davon abgesetzt worden, weil es noch nicht überall bekannt ist; und da mir meine Verrichtungen im Dienst Sr. Majestät nicht gestatten, mich in viele und weitläufige Correspondenzen einzulassen, um es gehörig überall bekannt zu machen, so ist dieses die Ursache, warum ich mich entschlossen habe, mich davon gänzlich loss zu sagen. Die Herrn Liebhaber können sich schriftlich allhier nach Berlin an mich adressiren, und versichert seyn, dass ich auf das erste annehmliche Gebot, das jemand thun wird, ihm ohne alle fernere Weitläufigkeit und Umstände, die Tabellen überlassen werde, damit durch desselben weitläufigere Bekanntschaften zum Besten des Publici, das Werk überall bekannt werde.

Berlin den 14. Sept. 1756.

Carl Philipp Emanuel Bach."

Allerdings scheint es nach der Form und Fassung dieser langen Anzeige, als ob der Verkauf der Kupferplatten nur beabsichtigt worden sei, um die Vervielfältigung und Verbreitung der letzten grossen Arbeit seines Vaters zu ermöglichen. Doch schimmert nicht undeutlich das Verlangen hindurch, die 60 Kupferplatten um jeden Preis und ohne die geringste Sicherstellung einer künstlerischen Verwendung loszuschlagen. Welchen ande-

ren Zweck hätte wohl die Angabe des Kupfergewichts auf 1 Ctr. sonst haben können? Und warum hätte er ausdrücklich gesagt, dass die Tabellen auf das erste annehmliche Gebot ohne Weitläufigkeit und Umstände zugeschlagen werden sollten?

Em. Bach war zu Berlin in einer, wenn nicht wohlhabenden, doch gut situirten Lage. Er bedurfte für seine Person und Familie des Erlöses jener kostbaren Tafeln offenbar nicht. Dass er dadurch seiner Stiefmutter und seinen in Leipzig wohnenden Geschwistern, die allerdings in Dürftigkeit lebten, habe zu Hilfe kommen wollen, ist nach der Fassung der Bekanntmachung, welche den künstlerischen Zweck in den Vordergrund schiebt, kaum anzunehmen.

So steht man hier vor einem Fragezeichen in der Charakteristik Em. Bach's, das man ungern zu seinen Ungunsten beantwortet sehen möchte. Sollte Reichardt, der ihn doch lange Zeit hindurch so hoch geschätzt hatte und sich seiner Freundschaft rühmen durfte, Recht gehabt haben, indem er von ihm sagte: [1]) „Er war, selbst gegen junge lehrbegierige Künstler, die sich ihm nahten, in hohem Grade gewinnsüchtig. Diese Gewinnsucht erzeugte auch manche seiner neueren Arbeiten etc.“ Im Hause seines Vaters hatte er keine Gelegenheit gehabt Grundsätze kennen zu lernen, die ihn zu einem so hässlichen Fehler hätten verleiten können. Der Ruf, der in ihm einen Mann von jovialer Laune und seltner Liebenswürdigkeit schildert, und das gastfreie Wesen seines Hauses, wie es sich später in Hamburg gestaltet hat, sprechen im Ganzen nicht dafür, dass er in solchem Masse gewinnsüchtig gewesen sei. In jedem Falle möchte man wünschen, dass er die Kupfertafeln zur Kunst der Fuge, auch wenn ihm deren Gewicht und grosse Zahl zeitweise lästig geworden sein sollte, aus

---

[1]) Reichardt, Musik-Almanach von 1796.

Pietät für die letzte, so mühsame und grossartige Arbeit seines erblindeten Vaters aufbewahrt hätte.

Als Seb. Bach. starb, war dessen jüngster lebender Sohn Johann Christian, geb. 1735, 15 Jahr alt. Emanuel Bach nahm ihn mit sich nach Berlin, erzog und unterrichtete ihn. Bald aber verliess Johann Christian ihn wieder, um mit einer italienischen Sängerin nach Italien zu ziehen. Ungeachtet seiner äusserlich glänzenden Laufbahn haben Vater und Bruder mit seiner Erziehung keine Ehre eingelegt. Emanuel hat sich in der Familien-Chronik hieruber in seiner humoristischen Weise, doch ganz klar ausgesprochen, indem er sagte: [1]) „Johann Christian Bach etc. ging nach des seligen Vaters Tode zu seinem Bruder Carl Philipp Emanuel Bach, welcher ihn erzog und informirte. Reiste anno 1754 nach Italien. Ist jetzt in Engelland bey der Königin in Diensten (inter nos, machte es anders als der ehrliche Veit)“ der um seines Glaubens willen sein Vaterland verliess und wenn er sein Getreide zur Mühle brachte, sich auf der Zither übte.

Capitel IV.

Anstellung, Aufenthalt und Lebensverhältnisse in Hamburg.

Die freie Reichsstadt Hamburg war von dem Ende des 17. Jahrhunderts ab eine Stätte der Pflege und Uebung für die deutsche Musik gewesen. Hier hatte die Schule der alten Contrapunktisten und Orgelspieler in dem bis

---

[1]) In der K. Bibl. zu Berlin.

tief in das 18. Jahrhundert herüberragenden Adam Reincke einen ihrer ersten und bedeutendsten Repräsentanten verehrt, hier hatte die deutsche Oper in langer und glänzender Entwickelungsperiode ihren Aufschwung genommen, hier hatten R. Keiser und Händel gelebt und gewirkt und hier hatte Mattheson, der unermüdliche, stets schreibelustige und schreibefertige Kritiker, die Presse zu einem Kampf- und Tummelplatz für die Kunst und Musikgeschichte seiner Zeit erhoben. Hieher war Sebastian Bach als armer Knabe von Lüneburg aus gewandert, um zu lauschen, zu hören, zu lernen, und hieher war er als ein Künstler von hohem Range zurückgekehrt, um die Erfahrung zu machen, dass in Hamburg eine Organistenstelle nicht nach dem Maassstabe der Thätigkeit und der Kenntnisse, die sie erforderte, vergeben werden sollte, sondern nach dem zufälligen Vorrath an Geld, der auf ihre Bezahlung verwendet werden konnte. Späterhin hatten zahlreiche Männer, deren Namen die deutsche Literatur mit dankbarer Erkenntlichkeit aufbewahrt hat, sich nach Hamburg gewandt oder doch dorthin ihre Verbindungen eröffnet. Hagedorn, Lessing, der hier seine Dramaturgie geschrieben, Neumeister, Klopstock, Reimarus, Gerstenberg, Voss, Claudius, Sturm machten die grosse Handelsstadt zu einem geistig belebten und interessanten Aufenthalt. Ihr Umgang, ihre Nähe konnten einem künstlerisch und lebendig fühlenden Sinne reiche Befriedigung gewähren. Dazu kam die herrliche Lage des Orts, der nahe Verkehr mit der See, die grossartige Bewegung, die dadurch für das äussere Leben herbeigeführt wurde, jenes seltsame Gemisch von grossstädtischem Luxus und von speculativer Berechnung, das noch jetzt das Emporium des deutschen Handels an der Elbe charakterisirt, und das sich mit jenen Bestrebungen auf dem Felde der Literatur und Poesie zu einem eigenthümlich schimmernden Ganzen vereinigte.

Das Berlin von 1768 vermochte, des grossen Königs

ungeachtet der dort regierte, nicht, sich in seinem äusseren Erscheinen, in dem Reize und der Annehmlichkeit des Lebens, in seiner Lage und seinem ganzen Wesen mit dem damaligen Hamburg zu messen.

Dazu kam die grössere Freiheit, deren der Künstler doch endlich bedurfte, das Aufhören jenes Zwanges, der wie ehrenvoll er immerhin sein mochte, doch nach fast dreissigjähriger Dauer das innere Leben, die geistige Kraft, die Elastizität des Denkens und Schaffens dem Formalismus nnd der Steifheit zu überliefern drohte, die naturgemäss überall da eintreten, wo kein Wechsel die Atmosphäre belebt und wo die Selbstständigkeit der Anschauungen und Empfindungen sich den Ordnungen wandelloser Zustände fügen muss, die, wie hoch und gross ihr Inhalt und ihre innere Nothwendigkeit an sich sein mögen, doch immer einen Zwang bilden. Bach's Geist verlangte nach jener Freiheit des Schaffens und der Bewegung, welche ihm in Berlin nicht zu Theil werden konnte.

In Hamburg hatte vor Kurzem Telemann, ehemals Sebastian Bach's Mitbewerber um das Cantorat der Thomas-Schule zu Leipzig, sein arbeitsames, langes und ehrenvolles Leben beschlossen. Dieser grosse und fruchtbare Musiker, zu Magdeburg am 14. März 1681 geboren, also 4 Jahre älter als Sebastian Bach, den er doch um 17 Jahre überlebt hatte, und ebenso viel älter als sein Jugendfreund Händel, der 8 Jahre vor ihm gestorben war, hatte am 10. Juni 1721 die Stelle als Cantor und Musikdirector am Johanneum zu Hamburg übernommen, und war in ihr bis zu seinem am 25. Juni 1767 erfolgten Tode, also 46 Jahre lang verblieben. Diese Stelle war es, die nun auf Sebastian Bach's zweitältesten Sohn übergehen sollte, den die Prinzessin Amalia noch vor seinem Abgange von Berlin zu ihrem Hof-Kapellmeister ernannt hatte, einer Würde, die ihn ausserlich zu dem Range erhob, der seinem grossen Vater vom König August III. verliehen worden war. Die Hamburger Zeitungen melden, so weit

der Verfasser hat ermitteln können, von Telemann's Tode und der Berufung Emanuel Bach's nichts. Die einzige öffentliche Nachricht darüber ist folgende Anzeige[1]): „Die durch den Tod des seel. Kapellmeisters Telemann erledigte Stelle eines Musikdirectors an der Michaelis-Kirche zu Hamburg ist mit dem berühmten Herrn Carl Philipp Emanuel Bach wieder besetzt worden. Wir freuen uns, diesen grossen Meister des Clavierspiels, dem wir so viele vortreffliche Sachen für dieses Instrument zu danken haben, in einem Posten zu sehen, wo er seine vorzüglichen Talente nun noch von einer andern Seite wird zeigen können, und wünschen dem deutschen Vaterlande Glück, dass der Gesang desselben aus der Feder eines Bach künftighin neue Schönheiten, neue Vollkommenheiten erhalten soll."

So weiss man denn auch nicht, auf welche Veranlassung hin die Stadtbehörden von Hamburg dazu gekommen sind, den Cembalisten Friedrich's des Grossen dorthin zu berufen. Indess war sein Ruhm begründet und verbreitet genug. Vielleicht, dass er bei der Nachricht von Telemann's Tode sich für dessen Stelle gemeldet hatte. Denn dass er bei geeigneter Veranlassung von Berlin fortgehen wollte, stand wohl längst bei ihm fest. Er selbst sagt: „1767 erhielt ich die Vocation nach Hamburg als Musik-

---

[1]) Wöchentliche Nachrichten, die Musik betr. Leipzig 1767. S. 204. Doch findet sich folgendes Gedicht: „Auf Telemann's Tod, in Hamburg im Juni 1767" vor:

„Ruh' der geweihten Gruft! Und den Gebeinen Friede.
Erst spät entschlief der Geist, des ird'schen Lebens müde,
Und doch für seine Kunst zu früh!
Ihr Weste, kühlt sein Grab, feyrt es, der Weisen Chöre,
Kein Laut des rauhen Nords, kein Lob des Schwätzers störe
Den Mann der Harmonie."

Auch eine Grab- oder Leichen-Rede für den berühmten Tonsetzer ist nicht aufzufinden gewesen. Die Programme des Johanneums aus jener Zeit erwähnen dieses Todesfalls und des der Anstalt dadurch erwachsenen Verlustes ebenso wenig, als sie über den Eintritt Bach's an Telemann's Stelle eine Bemerkung enthalten.

director an die Stelle des seeligen Herrn Kapellmeisters Telemann! Ich erhielt nach wiederholter allerunterthänigster Vorstellung meinen Abschied vom Könige, und die Schwester des Königs, die Prinzessin Amalia von Preussen Hoheit, thaten mir die Gnade, mich zu Höchst Dero Kapellmeister bei meiner Abreise zu ernennen."

Gewiss war es dem Könige schwer geworden, sich der Dienste eines Mannes zu entschlagen, der in seiner Stellung wie wenige ausgezeichnet ihm seit 27 Jahren accompagnirt hatte nnd an dessen Begleitung er daher sehr gewöhnt war. Der König, zwei Jahre älter als Bach, trat in die Lebensperiode ein, wo man seine Umgebung ungern zu wechseln pflegt. Es scheint, dass er Bach's Gesuch um Entlassung aus seinem Dienste, wie dies schon fruher einige Male geschehen war, zunächst zurückgewiesen habe. Man hat nicht unterlassen, dies so darzustellen, als habe sich Bach seiner Zeit zu Berlin in einem gewissen Zustande von Unfreiheit befunden, als habe Friedrich der Grosse ihn wider seinen Willen in gewissermassen gewaltsamer Weise zurückgehalten, an der Uebernahme andrer Stellen, die ihm mehr Freiheit der Bewegung gelassen haben würden, gehindert. Diese Auffassung ist offenbar unrichtig. In früheren Fällen hatte der König seinem Abgange „durch namhafte Zulagen zu seinem Gehalte" vorgebeugt. Es würde schlecht um das Ansehen Emanuel Bach's vor der Nachwelt stehen, wenn ein Mann von der künstlerischen Grösse und der persönlichen Bedeutung König Friedrichs, seiner geringen persönlichen Vorliebe für ihn ungeachtet die erste Veranlassung benutzt hätte, ihm seinen Abschied zu geben. Dass er auch jetzt dies zu vermeiden suchen musste, lag auf der Hand und ehrt den König wie den Diener. Dass Bach aber den Wunsch hegen musste, in freiere Verhältnisse überzutreten, ist begreiflich, und so war es ihm nicht zu verdenken, wenn er auf seiner Entlassung bestand, die ihm denn auch bewilligt wurde.

Es war für Bach's Absichten misslich, dass Fasch,

sein College für das Flöten-Accompagnement des Königs, grade als er im Jahre 1767 selbst damit umging, seine bisherige Stellung aufzugeben, den festen Entschluss gefasst hatte, seinen Dienst zu verlassen. Zelter[1]) erzahlt hierüber, dass Bach ihm, wie er dies schon früher gethan, von diesem Schritte abgerathen, und als er ihn nicht habe bewegen können, gebeten habe, ihm zu Gefallen mit seinem Gesuche an den König nur 14 Tage zu warten. Fasch sei hierauf eingegangen und Bach habe in dieser Zeit seinerseits seinen Abschied gefordert und auch erhalten. Er habe seine Verhandlungen mit Hamburg sehr geheim gehalten und der König sei hierüber sehr empfindlich gewesen. Fasch habe nun gleichfalls seine Entlassuug beantragt, aber zunächst gar keine Antwort bekommen. Denn der König habe, da auch Salimbeni abgegangen sei, geglaubt, alle seine Leute hätten sich verabredet, Zulage von ihm zu erpressen und sei der Meinung gewesen, dass Hasse die Ursache hiezu sei[2]). Denn dieser sei vor dem Kriege in Potsdam gewesen, habe dort Bach kennen gelernt und bewundert und dessen Talent gegen den König sehr gerühmt, so dass dieser auf den Gedanken gekommen sei, er wolle ihm seine besten Leute abwendig machen, um sie nach Dresden zu ziehen.

Bach's persönliches Verhältniss zu Friedrich dem Grossen scheint kein besonders vortreffliches gewesen zu sein, so sehr auch die lange Dienstzeit, seine ausserordentliche künstlerische Begabung und der Umstand, dass der König ihn offenbar ungern aus seinem Dienste scheiden

---

1) C. F. Chr. Fasch. S. 20.

Hienach berichtigen sich auch die in der Gazette musicale de Paris von 1854 in einem „Musikalische Fürsten" überschriebenen Aufsatze enthaltenen Angaben über Bach's Abgang von Berlin, welche eher einer novellistischen als einer auf wissenschaftlicher Prüfung beruhenden Darstellung angehören dürften.

2) Zelter sagt in seinen nachgelassenen Papieren: „Hasse hatte von Emanuel Bach gesagt: er sei der grösste Componist und Musikus in der Welt."

sah und vorher schon ihn mehrfach durch Zulagen in demselben festgehalten hatte, fur das Gegentheil zu sprechen scheinen. Bach's Natur war im Allgemeinen eine nach freier und selbständiger Entwickelung strebende. Die ungeheure Ueberlegenheit des grossen Königs in allen politischen und militärischen Dingen, sowie auf dem Gebiete der geistigen Bewegung überhaupt hatte natürlicher Weise dazu geführt, dass er nach allen Seiten hin bestimmend, allein entscheidend auftrat. Dies konnte Bach nicht zusagen. So mag im Laufe der Jahre wohl Manches vorgekommen sein, was zur Entfremdung beitrug.

Es wird erzählt, dass Bach sich eine Zeit lang in formlicher Ungnade befunden habe und in seinem Dienste durch einen gewissen J. C. Fischer aus Freiburg im Breisgau ersetzt worden sei.

Die Ursache soll gewesen sein[1]), dass Bach, mit anderen Musikern nach Sanssouci fahrend, durch die schlechten Wege so aufgebracht worden sei, dass er, was wohl kein General habe wagen dürfen, einem Königlichen Hausoffizianten gesagt habe: „Sagen Sie unserm Herrn, dass nicht Ehre noch Gewinn uns eine hinlängliche Entschädigung für solch' einen lebensgefahrlichen Dienst bieten können. So lange die Wege nicht verbessert sind, wird man uns nicht dazu bringen, wieder hieher zu kommen.“ Möglich wäre ein solcher Vorfall wohl gewesen. Was ihn aber unwahrscheinlich macht ist, dass über die Person des Fischer, insbesondere uber seinen jedenfalls nur vorübergehenden Dienst in der Kapelle Friedrich's II. nirgends etwas aufzufinden gewesen ist[2]).

Auch des Königs Sparsamkeit nach dem siebenjahrigen Kriege scheint den Anschauungen Bach's nicht entsprochen zu haben. Die Gehalte waren während der Kriegszeit in

---

[1]) A. Rees, Cyclopaedia.

[2]) v Ledebur's Berliner Tonkünstler-Lexicon enthält über den J. C Fischer nichts.

Besoldungs-Scheinen statt in baarem Gelde ausgezahlt worden, welche etwa nur $^1/_5$ des wirklichen Werths hatten und oft in Zahlung gar nicht angenommen wurden. Als der Friede abgeschlossen war und Friedrich sein früheres Leben und seine künstlerischen Uebungen wieder begann, erwarteten die Kapellisten, die inzwischen ihre Ersparnisse aufgezehrt und vom Unterricht und dem Ertrage ihrer Arbeiten hatten leben müssen, dass ihnen für ihre Verluste Entschädigung gezahlt werde. Aber davon war keine Rede. Hierüber soll Bach sehr aufgebracht gewesen sein und dies auch haben merken lassen. Dies hat schwerlich dazu beigetragen, ihn dem Könige angenehm zu machen[1]). Sein Missbehagen an dem von ihm auszuübenden Dienste wurde in späterer Zeit noch dadurch erhöht, dass als Friedrich seine Concerte nicht mehr regelmässig hielt, alle Musiker dennoch pünktlich und in der vorgeschriebenen Kleidung an allen den Tagen und während aller Stunden, wo nach früherem Gebrauch hätte Concert sein können, im Vorzimmer gegenwärtig sein und gänzlich unbeschäftigt die Befehle des Königs, die meist ausblieben, abwarten mussten. Denn niemals wurde ein Concert abgesagt[2]).

In Bach's ganzem Wesen, seiner sarkastischen Natur und seinem auf volle Selbständigkeit drängenden künstlerischen Streben mag ausserdem noch manches gelegen haben, was ihm eine Dienststellung, wie er sie in der Kapelle Friedrich's II. einnahm, auf die Dauer unerwünscht erscheinen lassen musste.

Zelter, der ihn sehr hoch schätzte, hat in einer Rede, die er zu Königsberg i. Pr. am 17. Januar 1809 zum Gedächtnisse Friedrich's II. gehalten hatte, über Bach's Verhältniss zu dem Könige auf Grund von Fasch's Mittheilungen Folgendes ausgesprochen[3]):

---

[1]) Zelter, C. F. Chr. Fasch. S. 19.
[2]) Rochlitz a. a. O. I. S. 288.
[3]) v. Ledebur a. a. O. S. 19.

„Carl Philipp Emanuel Bach hatte einen Graun entgegengesetzten künstlerischen Charakter. Dieser geistreiche und originelle Componist liebte den König auch als einen schönen Geist und grossen Konig, aber er liess demselben keine seiner machthabenden Ansprüche an Genie und Kunst gelten. Er behauptete, der König sei zwar gebietender Herr in seinem Lande, doch nicht im Reiche der Kunst, wo Götter walten, von denen alles Talent ausgehe und wieder dahin zurückgehe. Ein Künstler sei ein von höherer Hand ausgestatteter Sohn des Himmels, der der Welt angehöre, wie die Welt ihm, und daher keiner Beherrschung unterworfen sei. Eine solche Gesinnung lag nun kaum in den Grenzen der Toleranz des grossen Friedrich; auch Bach's Compositionen fanden seinen Beifall nicht, aber der König achtete ihn und sah ihn sehr ungern nach Hamburg gehen."

In der Biographie Fasch's (S. 46) sagt Zelter hierüber: „Der Konig war dafür bekannt, dass er die Kirchen-Musik nicht liebte, weil er einmal in der Oper gesagt hatte: Das schmeckt nach der Kirche! Man wollte ihm ferner die Eigenschaften eines feinen und edlen Herzens absprechen. Seine Ansprüche auf den besten Geschmack in der Literatur und in den Künsten, sein Macht-Regiment hier, wie in der übrigen Welt, war vielen unerträglich und verhasst. Unter diesen war Bach, Faschens Freund, einer der heftigsten, und es fielen wohl zwischen beiden Freunden kleine Streitigkeiten darüber vor. Der König merkte es Bachen an, hatte eine persönliche Abneigung gegen ihn und schatzte diesen grossen Künstler deswegen nicht nach Verdienst."

Vielleicht mochte auch Emanuel Bach's grosse Neigung zu spöttischem Scherze das ihrige dazu beitragen, ihm eine weniger nahe Stellung zu dem Könige zu geben, als sie anderen Kapellisten, z. B. Graun, Franz Benda und auch Fasch zu Theil geworden war. Für seinen Charakter und seine Umgänglichkeit ist es aber bezeich-

nend, dass er mit Quantz, der auf den König ausserordentlichen Einfluss hatte und sich dessen auch in hohem Grade bewusst war, auf dem freundschaftlichsten Fusse gelebt hat. Doch gab er einst einem Freunde folgendes Räthsel auf: „Was ist das fürchterlichste Thier in der Preussischen Monarchie?“ Da Niemand das Räthsel errieth, sagte er endlich: „Das ist der Schoosshund der Mad. Quantz. Er ist so fürchterlich, dass sich sogar Mad. Quantz vor ihm fürchtet. Vor dieser aber fürchtet sich Herr Quantz, und vor diesem selbst der grösseste Monarch, den die Erde besitzt.“ Marquis d'Argens erzählte dem Könige diesen Scherz, der darüber lachte und nur sagte: „Hütet euch ja, lieber Marquis, dass Quantz diese Geschichte nicht erfährt, sonst jagt er uns alle aus dem Dienst“[1]).

Bach verliess Berlin, wohin er als Jüngling gekommen und zum Manne gereift war, als ein berühmter Kunstler. Dass sein Scheiden von dort nicht unbemerkt vorüberging, bezeugt ein Gedicht der Karschin:

„An den Herrn Kapellmeister Bach bei seinem Heimzuge nach Hamburg“[2]).

Berlin, den 24. Februar 1768.

Der Du bisher mit süssem Saytentone
Den grössten Erdengott entzückt,
Seitdem, dass er auf väterlichem Throne
Regieret und beglückt,

O Bach, der Du seit Friedrich's ersten Siegen,
Bey Königlicher Sorgenlast,
Sein Herz so oft dem fühlenden Vergnügen
Sanft aufgeschlossen hast,

---

1) v. Ledebur, Tonkünstler-Lexicon. S. 166.
2) Hamburger Unterhaltungen 1762. p. 486.

Du gehst, wohin Dein günstig Glück Dich ziehet,
In jene schiffumgeb'ne Stadt,
Die gleich dem alten Tyrus wächst und blühet,
Und fromme Bürger hat.

Daselbst wirst Du dem Göttergott gefallen,
Der allen Königen gebeut,
Dein Ton wird dort in jedem Tempel schallen
Dem Herrn der Herrlichkeit.

Du wirst geliebt, gepriesen und verehret,
Doch hier, wo Dir so lange Zeit
Die stille Spree und Havel zugehöret,
Erregst Du Bangigkeit.

Hier klagen Dich die Edelsten, die Weisen,
Mit denen Du gewandelt bist,
Die nebst der Kunst an Dir Dein Herze preisen,
Das gut und redlich ist.

Wie Friedemann Bach seiner Zeit die Stelle an der Liebfrauen-Kirche zu Halle annahm, die sein Vater im Jahre 1713/14 abgelehnt hatte, so war es seinem Bruder Emanuel vergonnt, Musik-Director an der St. Jacobi-Kirche zu Hamburg zu werden, deren Organistendienst Sebastian Bach nicht hatte erlangen können. Die Stelle, welche Emanuel Bach zu bekleiden berufen war, hatte im Uebrigen viel Aehnliches mit dem Cantorate der Thomas-Schule zu Leipzig. Das Johanneum, dessen Cantorat mit dem Amte eines städtischen Musik-Direktors für die 5 Haupt-Kirchen der Stadt, die St. Nicolai-, die St. Catharinen-, die St. Jacobi-, die St. Petri- und die St. Michaelis-Kirche verbunden war, war im Jahre 1529 in einem Theile des ehemaligen St. Johannis-Klosters nach Vertreibung der dort befindlichen Dominicaner-Mönche errichtet, d. h. in eine Stadtschule umgestaltet und unter die besondere Auf-

sicht und den Schutz der Stadt-Behörden gestellt[1]) worden, ganz ähnlich wie die Leipziger Thomas-Schule um dieselbe Zeit (1531) aus dem ehemaligen Thomas-Kloster hervorgegangen war.

Als Bach in sein Amt trat, galt am Johanneum im Wesentlichen noch die revidirte Schulordnung vom 30. April 1634, der gemäss der Rector und Conrector allein in Prima, der Subrector und Cantor allein in Secunda unterrichten sollten. Dies und der Umstand, dass in die letztere Stelle grundsätzlich nur studirte Personen berufen wurden, ergiebt, dass ihr Inhaber ursprünglich zur Theilnahme an dem wissenschaftlichen Unterrichte bestimmt war. Im Ganzen hatte früher das Lehrer-Personal der Anstalt nur aus dem Rector, Conrector, Subrector, Cantor und aus vier Pädagogen bestanden. Im Jahre 1635 waren indess drei neue Lehrer hinzugetreten und das Institut in acht Classen getheilt worden. So fand es Bach bei seinem Eintritt vor.

Die Besoldungen waren sehr gering; denn es erhielten der Rector nicht mehr als jährlich 1000 Mark[2]), der Conrector 800 Mark, der Subrector 700 Mark, der Cantor 600 Mark, jeder der übrigen Lehrer gleichfalls 600, der Schreibelehrer aber nur 400 Mark.

Die Schule war vielleicht in Folge mangelhafter Leitung durch den sehr verdienten, aber inzwischen sehr alt gewordenen Rector Müller im Zurückgehen begriffen.

Der Cantor nahm seit der durch Telemann eingeführten Praxis, die diesem auch in Leipzig hatte zugestanden werden sollen, an dem wissenschaftlichen Unterrichte in der Secunda nicht mehr Theil.

Was den Musik-Unterricht am Johanneum anlangt, so hatte schon die Schulordnung vom 15. Juni 1629[3]) festgesetzt: „Die Musik soll von dem Cantor zur gehörigen

---

[1]) Ausführliche Nachrichten über sämmtliche evangel. protest. Kirchen und Geistliche in Hamburg. S. 358 ff.

[2]) Hamburger Mark = 15 Sgr. 1,62 Pf.

[3]) Geschichte des Johanneum von Calemberg, S. 103.

Zeit, d. h. um 1 Uhr, mit Fleiss geübt und nicht versäumt werden, es sei denn, dass Gott ein Hinderniss in den Weg lege.“

Die verbesserte Schulordnung von 1634, welche noch zu Bach's Zeit Geltung hatte, bestimmte dagegen: [1]) „Weile die Musica nicht allein für nützlich und dienlich, sondern auch für ein besonderes Ornament in einem wohlbestellten Regiment billig gehalten wird, soll der zu der Musica bestellte Cantor nebst seinen ordinariis lectionibus auch die Musica besten Fleisses treiben, vermöge des ordinarii und dass in den Kirchen der Gottesdienst sowohl an Werkel- als an Sonn- und Feiertägen ordentlich möge begangen werden. . . . . Wenn sonnsten an Sonn- und Feiertägen in den vier Kirchspielen soll figurirt werden, alsdann söll sich der Cantor am gebührenden Orte ungesäumt einstellen, und sollen alsdann dem Cantori die Knaben der Schule nicht allein fleissig folgen, sondern auch die Pädadogi . . . . . dem Cantori fleissig aufwarten helfen. . . . . Jedoch soll der Cantor wohlzusehen, dass die anderen Kirchen nicht zu sehr geblösset und dadurch in dem Gesang turbiret oder behindert werden. . . . . Der Cantor soll wegen der Cantorei stets aufwarten. Bei Begräbnissen der Verstorbenen sollen christliche lateinische oder deutsche Gesänge und Psalmen mit gebührender Reverenz oder Andacht gesungen werden, bis alle Mannspersonen, die der Leiche folgen, in die Kirche gegangen, und das Grab wieder zugescharrt, und wenn einmal ein Psalm zu Ende gesungen, soll das letzte Versicat nicht wiederholt, sondern ein anderer Psalm neu angestimmt werden.“

Im Jahre 1732 endlich war bestimmt worden [2]), dass der Cantor die Stunden von 1 bis 2 zu geben habe, „dabei er auch die Theorie und Historie der Music zu treiben

---

[1]) Ibid. S. 127 ff.

[2]) Schetelig's Materialien, i. d. städtischen Bibl. zu Hamburg.

und dahin zu sehen hat, dass in den Kirchen der Gottesdienst ordentlich möge begangen werden."

Dies waren die Amtsobliegenheiten Telemann's gewesen, und hienach war auch Bach in seiner neuen Stellung allein auf den Musikunterricht angewiesen, der besonders den Freischülern des Instituts ertheilt werden musste. Daneben hatte er die musikalischen Aufführungen im Johanneum und in den fünf Hauptkirchen Hamburgs an den Sonn- und Feiertagen zu leiten, wofür ihm von jeder Kirche jährlich eine gewisse Summe ausgezahlt wurde; dies hat wohl wesentlich zur Verbesserung seines Einkommens, der Stellung in Berlin gegenuber, beigetragen.

„Der Hauptgottesdienst an den Sonn- und Festtagen wurde abwechselnd in den verschiedenen Hauptkirchen der Stadt durch eine Musik unter Leitung des Musikdirectors ausgezeichnet. Doch wurden diese Aufführungen von Oratorien ihrer Kostbarkeit wegen im Jahre 1790 (also erst 2 Jahre nach Bach's Tode) auf 30 im Jahre beschränkt. Man wünschte die Kirchenmusiken den Fortschritten der Zeit gemäss vollständiger zu machen; allein diese neue Einrichtung diente nur dazu, sie ganz aufhören zu machen" [1]). Da nun das Kirchenjahr mindestens 60 Sonn- und Festtage hatte, so war, wenn man die Zahl der Festmusiken späterhin auf 30 beschränkte, zur Zeit Bach's wohl die grosse Mehrzahl der Festtage durch Kirchenmusiken gefeiert worden, was eine recht ansehnliche Beschäftigung für ihn herbeigeführt haben wird.

Die Kirchenmusiken waren schon bei der Einrichtung des Johanneums eingeführt worden. Ausserhalb derselben lag es allen Lehrern der unteren Classen sowie dem Cantor und den Schulcollegen ob, mit den Freischülern in einer der altstädtischen Hauptkirchen an allen Sonn- und Festtagen und so oft darin Gottesverehrung gehalten wurde, auf dem Chore gegenwärtig zu sein und an dem Gesange

---

[1]) E. Mönkeberg, Die St. Nikolaikirche zu Hamburg, S. 65.

Theil zu nehmen. Auch mussten die Schulcollegen mit dem Cantor im Predigerornat bei allen Leichen, welche bei den Hauptkirchen der Altstadt am Nachmittag oder Abend mit Gesang und Orgelspiel zur Erde bestattet wurden, singen, wofür sie besondere Bezahlung erhielten, die früher beträchtlich gewesen sein soll, während weiterhin häufige Klagen über das Zurückgehen der Leichengelder und Bitten um Erhöhung derselben und um Unterstützung vorkommen [1]).

Wie bereits erwähnt, mussten die Cantoren des Johanneums Universitätsstudien gemacht haben. Sie hatten sich wohl meistens zuvor dem Studium der Theologie gewidmet, bis sie in der Folge die Musik zu ihrem Hauptberuf machten. Bei Emanuel Bach war die Stadtbehörde an einen studirten Juristen gekommen. Als er am 3. November 1767 in sein Amt eintrat, war er der neunte Cantor an der seit 238 Jahren bestehenden Anstalt. Jeder seiner Vorgänger war durchschnittlich gerechnet über ein Vierteljahrhundert in seinem Amte thätig gewesen, und auch Bach sollte diesen Zeitraum seines vorgerückten Alters ungeachtet, nahezu erreichen. Am 19. April 1768 ward er von dem Senior Goeze durch eine öffentliche Rede: De Harmonia coelesti in sein neues Amt eingeführt, bei welcher Gelegenheit er, dem dortigen Gebrauche gemäss, eine lateinische Antrittsrede „de nobilissimae artis musicae fine hielt [2]), deren näherer Inhalt leider nicht erhalten geblieben ist.

---

[1]) Die Leichen-Gebühren betrugen früher für eine kleine Leiche 8, für eine grosse 12 Schilling.

In Schetelig's mehrfach genannten Materialien findet sich eine Aufforderung des Senats zu Hamburg an die Einwohner, zu pünktlicher Zahlung der Leichen-Gebühren. Es scheint viel Neigung vorhanden gewesen zu sein, sich dieser Zahlung zu entziehen.

[2]) Hamburg. Nachr. aus dem Reiche der Gelehrsamkeit v. 1768, Stck. 37. S. 304.

Bald nach Antritt seines Amtes erhob sich, wie Schetelig in den angeführten handschriftlichen Materialien zur Geschichte des Johanneums erzählt[1]), ein Conflict über den Vorrang zwischen ihm und dem Lehrer der Tertia, weil in dem Staatskalender der Name Bach's vor dem jenes Lehrers (Schetelig) aufgeführt gestanden habe. Bei der Anstellung Seb. Bach's in Leipzig war der Streit zwischen dem dortigen Rath und der Kirchenbehörde geführt worden. Hier entschied das Scholarchat die wichtige Frage dahin: dass der Name des Lehrers in Tertia künftig im Staatskalender nur dann voranstehen solle, wenn der Lehrer früher erwählt worden sei als der Cantor, sonst aber umgekehrt. Bei dieser Entscheidung ist es geblieben, und wir ersehen daraus, dass der Cantor am Johanneum im Range keineswegs den Lehrern der oberen Classen gleichgestellt war. Doch ist es wohl unzweifelhaft, dass hier wie in dem Cantorate zu Leipzig der Mann und nicht das Amt galt, und dass Stellungen, die von einem Telemann und Em. Bach. eingenommen werden konnten, nicht nach dem büreaukratisch beschränkten Massstab eines pedantischen Schulmeisterreglements beurtheilt werden durften.

Zur Zeit, als Bach in dieses sein neues Amt eintrat, war J. S. Müller Rector der Anstalt. Seit 1731 in dieser Stellung fungirend, erhielt er bald nachher (1769) Altershalber einen Adjuncten in seinem Sohne J. M. Müller, der bei dem 1773 erfolgten Tode seines Vaters zum Rector ernannt wurde. Dieser starb in seinem Amte 1781, so dass er während des grösseren Theils der Dienstzeit Bach's dessen Vorgesetzter blieb. Er hat das Verdienst, in dieser seiner Amtsführung das Johanneum, mancher Schwierigkeiten ungeachtet, zu neuer Blüthe erhoben zu haben. Ihm folgte in dem Rectoramt A. H. Lichtenstein, der dasselbe bis über Bach's Lebensende hinaus bekleidet hat. Als Conrector fungirte bei seinem Diensteintritt G. Fr.

---

[2]) Auf der städtischen Bibliothek zu Hamburg.

Richertz, der gleichfalls 1773 starb, Subrector war seit 1746 Volkmar, der bis 1783 im Amte blieb. Die anderen Lehrer, die Bach als Collegen vorfand, waren: Schetelig, Lehrer in Tertia seit 1761, (ward 1773 Conrector und lebte bis 1807), Heerwagen starb 1783, Wesselhöft bis 1798, Raspe bis 1809, Mohl bis 1771, Wahn, Schreiblehrer, bis 1795, Witte, Zeichenlehrer, bis 1779, dem 1780—1784 Tischbein gefolgt ist.

Die musikalische Thätigkeit Bach's für das Johanneum selbst war keineswegs auf den blossen Musikunterricht beschränkt. Nach der bestehenden Sitte hatte der Cantor mit den Schülern die öffentlichen Prüfungen mit einer kurzen Musik zu eröffnen. Aber auch sonst gab das Leben an der Schule oft genug Veranlassung zu eingreifender Thätigkeit, wie z. B. bei Einführung des jüngeren Müller als Rector und Schetelig's als Conrector am 7. December 1773. Letzterer theilt über diese Feierlichkeit Folgendes mit: „Etwas nach 10½ Uhr traten zuerst die beyden Bürgermeister aus der Kirche in die achte Klasse der Schule und von da gingen sie in Primam, und bey ihrem Eintritt nahm sogleich eine von dem berühmten Bach verfertigte schöne vollstimmige Instrumental- und Vocalmusik ihren Anfang. . . . . Nach der Rede des Conrectors, der sich während der beyden ersten Reden (des ersten Bürgermeisters und des Rectors) auf einen Stuhl an einem Pfeiler in der Nähe der Herren Prediger, dem Katheder schräge gegenüber gesetzt hatte, welchen Platz unter des Conrectors Rede der Herr Rector einnahm, ward der zweite Theil der Musik aufgefuhrt [1]). Wie die

[1]) Den Text dieser zweitheiligen Cantate enthalten Scheteligs Materialien unter dem Titel: „Text zur Finführungsmusik der Hochedlen und Hochgelahrten Herren, Herrn Johann Martin Müllers als Rector und Herrn Johann Andreas Gottfried Scheteligs aufgeführt von Carl Philipp Emanuel Bach, des Hamburgischen Musikchors Director. Die Poesie ist von Herrn Christian Heinrich Ernst Müller, Herrn Sohne des Rectors." Siehe das Verzeichniss der Werke Bach's im Anhange II.

Musik geendigt war, so stunden zuerst die Herrn Bürgermeister auf.“ etc. etc.

Die Cantate I. Theil „Vor den Reden“, enthielt einen Chor: „Freuet euch, ihr Kinder Zions,“ ein langes Recitativ und eine Arie, der II. Theil „Nach den Reden“ eine Arie: „Fröhlich nimm den Lehrstuhl ein, theures Paar vereinter Lehrer,“ ein Recitativ und einen Chor: „Auf zu Gott, du Jubelchor, steig' in heilgen Harmonien glänzend auf und schweb' empor, dein Gesang sei Hamburgs Flor!“ Der Musik, in Charakter und Styl vermuthlich den Prediger-Einführungscantaten (vergl. Kap. V. C) entsprechend, wurde in den öffentlichen Blättern mit besonderem Lobe gedacht [1]). Sie ist bei der Einführung des Conrectors Lichtenstein, Schetelig's Nachfolger, am 9. December 1777 noch einmal aufgeführt worden.

Auch bei den dramatischen Aufführungen, in welchen die Schüler des Johanneums öffentlich vor einem geladenen Publikum auftraten, fehlte die Musik nicht [2]). Schon im Jahre 1756 hatte eine solche Aufführung des Dramas: „Das durch die Römer eroberte Macedonien“ stattgefunden. In den Jahren 1758 und 1760 war ein Trauerspiel „Nero“ zur Darstellung gelangt, und am 12., 13., 14. und 15. März 1776 fand abermals eine solche „Redeübung“ statt, welche mit einer Instrumentalmusik (Ouvertüre) begann, demnächst in fünf Handlungen die Ge-

---

1) Der Hamburger Corresp. von 1773 No. 196 sagt: „Vor, zwischen und nach geendigten Reden liess sich eine vollständige Vocalmusik hören, deren Composition unsern berühmten Herrn Musik-Director Bachen gar bald errathen liess.“ Die Hamburger Adress-Comptoir-Nachrichten (B. St. 96) sagen: „Unser verdienstvoller Hr. Kapellmeister Bach hatte zu dieser Handlung die Musik gesetzt, eine Composition, welche von dem grossen Talent dieses Mannes einen abermahligen Beweis gab.“

2) Die vollständigen Programme zu diesen Aufführungen enthalten die Schetelig'schen Materialien.

schichte Caesar's bis zu seiner Ermordung dramatisch behandelte, und nachdem zwischen den ersten Abtheilungen Arien[1]) von Bach's Composition gesungen waren, mit einer wahrscheinlich aus einzelnen Satzen seiner Symphonien bestehenden Instrumentalmusik schloss.

Die Aufführung erregte ein ungewöhnliches Interesse, sowohl wegen der ihr zu Grunde liegenden Dichtung als auch hinsichtlich der Ausführung. Die Vorstellung war sehr besucht, wenn auch in der Programm-Einladung die früher stets figurirende Bitte, „die Damen werden ersucht, ohne Reifröcke zu erscheinen", nicht mehr Aufnahme gefunden hatte. Auch die Musik erregte die Aufmerksamkeit der zahlreichen Zuhörer. Ein gleichzeitiges öffentliches Blatt[2]) sagt von ihr: „Von der Musik, die bei dieser

---

[1]) Zu den Arien waren besondere Texte gedruckt, deren Ueberschrift lautete: „Arien, von dem Herrn Cantor und Musik-Director Bach in die Musik gesetzet und bey der am 12., 13., 14. und 15 März 1776 zu haltenden Rede-Uebung abgesungen".

Der Text der Arien war folgender:

Erste Arie.

Zwischen der 1. und 2 Handlung

Edle Freiheit, Götterglück,
Ohne dich ist Glanz und Würde
Nur ein schimmernd Missgeschick,
Eine Sklavenbürde.
Für den Liebling ihrer Brust
Hat die Gottheit dich erkoren,
Und der Mann, der dich verloren,
Lechzt umsonst nach andrer Lust.

Zweite Arie.

Zwischen der 2. und 3 Handlung.

Himmelstochter, Ruh der Seelen,
Ewig wirst du Fürsten fehlen,
Denn dich schreckt des Purpurs Glanz.
Ungewinkt, mit leisem Schritte,
Eilst du zu des Schäfers Hütte,
Windest mit an seinem Veilchenkranz.

Arioso.

Seine Tage fliessen stets
Wie ein Frühlingsbach dahin.
Stille Tugend, sein Begleiter,
Lässt auf seinem Pfade Rosen blüh'n.

Dritte Arie.

Zwischen der 4. und 5. Handlung

Reiche bis zum Wolkensitze,
Noch ist Demuth deine Pflicht.
Dich beschirmt vor nahem Blitze
Ruhm und Gold und Hoheit nicht.
Gestern Herr von sieben Reichen,
Heut ist kaum ein Hügel dein
Flüchtiger als Kräfte reichen,
Kann dein Glück entwichen sein.

[2]) Beiträge zum Reichs-Postreuter v. 1776, St. 24.

Gelegenheit aufgeführt ward, braucht man zu ihrem Ruhm weiter nichts zu sagen, als dass sie von der Composition des Herrn Capellm. Bach ist.“ Auch andere Blätter beschäftigten sich eingehend mit dieser Aufführung[1]), welcher mit gleichem Erfolge und mit denselben Bach'schen Arien im Jahre 1778 eine Vorstellung des Todes des Seneca folgte.

Ob ähnliche Redeübungen noch später stattgefunden haben, ist dem Verfasser nicht bekannt geworden. Doch zeigen die vorhergehenden Mittheilungen, dass in dem Johanneum zu jener Zeit ein lebendiger Geist, voll von künstlerisch anregenden Elementen gewaltet hat, und dass die Stellung Bach's an demselben nicht bloss die eines trocknen Lehrmeisters der Musik gewesen ist. Auch ergiebt sich aus den kritischen Aeusserungen über jene Feierlichkeiten, wie sehr er in näheren und weiteren Kreisen als ein Mann von grosser Bedeutung und hohem Kunstrange anerkannt ward, aus dem ganzen Zusammenhange aber auch, wie seine Stellung zu Lehrern und Schülern eine vertraute und geachtete gewesen sein muss.

Dennoch war es den Lehrern der Anstalt nicht leicht gemacht worden, sich mit dem Uebermuthe und der Ungezogenheit der jungen Leute abzufinden. Die Schetelig'schen Hefte sind reich an Klagen hierüber und auch Bach's Stellung scheint dabei nicht ganz frei ausgegangen zu sein. Das wiederholte strenge Einschreiten des Rectors scheint nicht immer gefruchtet zu haben, und so erschienen im Jahre 1778 neue disciplinarische Schulgesetze, welche neben strengen Vorschriften über die Haltung und das Benehmen der Schüler in den Classen unter Anderem festsetzten, „dass Niemand mit Degen in die Schule kommen solle,“ und namentlich in Bezug auf die dem Cantor zufallenden Theile des Unterrichts und der öffentlichen Ordnung bestimmten:

---

[1]) Gemeinnützige Hamburger Anzeigen v. 1776, St. 34.

Art. 19. Beim Gesange, mit welchem die Schul-Lections anfangen und geendigt werden, sollen sie, (die Schüler) nicht auf unanständige und bäurische Weise ein Geschrei und Gebölke, viel weniger Possen treiben.

Art. 20. In der Kirche soll sich ein jeder zum Gesang bestimmter und gehöriger Schüler andächtig benehmen und nach Anweisung des Vorsängers vor dem Pulpet absingen.

Art. 23. Die sich bei öffentlichen Leichenbegängnissen einfinden, sollen nach der Ordnung, wie sie in der Schule sitzen, paarweise gehen und sich alles Lärmens nnd Austretens enthalten, bei der Leiche selbst aber fleissig mitsingen.

Es scheint, dass diese Vorschriften eine Zeit lang vorgehalten haben, denn weitere Bemerkungen über die Ungezogenheiten der Schüler finden sich nicht vor.

So viel von Em. Bach's äusserer dienstlicher Stellung mit ihren Rechten und Pflichten. Die letzteren waren im Ganzen genommen nur hinsichtlich des Einstudirens und der Aufführung der Kirchenmusiken von künstlerischer Bedeutung, boten ihm aber gerade hier die reichste Gelegenheit zur Entfaltung einer nützlichen und fruchtbringenden Thätigkeit. Man wird später sehen, in welchem Maasse er sich dieser Gelegenheit bedient hat.

Ueber sein ferneres Leben in Hamburg theilt Bach selber nur Folgendes mit: „Ich habe seit meinem Hierseyn wiederum ein paarmal sehr vortheilhafte Rufe anderswohin gehabt, ich habe sie aber jederzeit abgeschrieben.“ Diese wenigen Worte sagen deutlich genug, dass er, anerkannt und geehrt von allen Seiten, mit seiner Stellung zufrieden, sich in seinen dortigen Lebensverhältnissen glücklich fühlte und dass er bis an sein Ende dort verbleiben wollte. So konnte er zu Burney sagen: „Wenn auch die Hamburger nicht alle so grosse Kenner und Liebhaber der Musik sind, als Sie und ich es wünschen möchten: so sind dagegen die meisten sehr gutherzige und umgängliche Personen,

mit denen man ein angenehmes und vergnügtes Leben führen kann; und ich bin mit meiner gegenwärtigen Situation sehr zufrieden; freylich möchte ich mich zuweilen ein wenig schämen, wenn ein Mann von Geschmack und Einsicht zu uns kommt, der eine bessere musikalische Bewirthung verdiente, als womit wir ihm aufwarten können."

Wohl mochte ihm der Unterschied in der musikalischen Bildung und im Geschmacke an der Kunst, so wie der Mangel an Umgang mit so ausgezeichneten Kunstgenossen gegen Berlin, bei aller Einseitigkeit, die dort nach und nach hervorgetreten war, recht fühlbar geworden sein. Dennoch, wie vereinzelt er in Hamburg stehen mochte, hat doch seine dortige Stellung ihm nicht bloss die directe Veranlassung geboten, eine sehr grosse Anzahl umfangreicher, zum Theil bedeutender Arbeiten für kirchliche Zwecke zu schreiben, sondern ihm auch die Musse gelassen, in voller Ruhe und Freiheit seiner Vorliebe für die Instrumental-Composition zu genügen. Nebenbei konnte er dem geistlichen und weltlichen Liede in einer nicht zu unterschätzenden Weise seine Aufmerksamkeit zuwenden und den ihm ganz neuen Zweig des geistlichen Oratoriums betreten. Ausserdem war ihm die Gelegenheit gegeben, im Unterricht wirksam zu sein und als Virtuose von höchstem Range sich vor dem dankbaren Zuhörerkreise einer grossen und durch einen sehr ausgedehnten Fremdenverkehr belebten Stadt geltend zu machen.

So in seiner äusseren Stellung auf die Kunst hingewiesen, in seinen Bewegungen und Lebensverhältnissen ungehindert und frei, in einer Lage, die ihm jedenfalls drückendere Sorgen fern hielt, in der reichen Gelegenheit zu anregender Thätigkeit und zu interessantem persönlichen Verkehr mit geistvollen und hochgebildeten Männern, auf ein Leben voll von äusserem Glanz und von reichen künstlerischen Erfahrungen und Genüssen zurückschauend, wie hätte wohl eine andere Lebensstellung für ihn glücklicher und befriedigender sein können?

Capitel V.

Compositionen in der Hamburger Periode.

Bach hat diese neue Periode seines Lebens für die Kunst in hohem Grade nutzbar zu machen gewusst.

Folgendes sind seine

A. Clavier-Compositionen

der Hamburger Periode.

1769: Sonate mit veränderten Reprisen, gedr. im musik. Vielerlei,
Clavier-Concert mit 2 Hörnern, 2 Flöten und Quartett, Es-dur 4/4,
12 kleine Stücke mit 2 und 3 Stimmen, gedr bei Schönemann, in Taschenformat,

1770: Concerto für Clavier, F-dur 4/4,
Clavier-Concert mit 2 Hörnern und Quartett, F-dur 4/4,

1771: 6 Clavier-Concerte mit 2 Hörnern und Quartett, gedr. in Hamburg,

1772: Sonate 5 der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber,

1773: „ 1 „ 1. desgl.,

1774. „ 1 „ 3. desgl.,
„ 2 „ 2. desgl.,
„ 3 „ 1. desgl.,

1775: Clavier-Solo, C-dur 3/4,
6 leichte Clavier-Sonaten (for the Harpsichord or Piano),
Sonate 1, 2, 3 der 1. Sammlung der Clavier-Trii (mit Violine und Cello), gedr.,

1776: 2 Sonaten der 2. Sammlung für Kenner etc.,

1777: 4 Sonaten der Clavier-Trii (mit Violine und Cello),

1778: Folies d'Espagne, Variationen,
Rondo 1, 2 und 3 der 2. Sammlung für Kenner etc.,
2 Clavier-Concerte mit 2 Hörnern und Quartett, G-dur 3/4, D-dur 4/4,
1 desgl. mit 2 Flöten, 2 Hörnern und Quartett, Es-dur 4/4,
6 Sonaten für Clavier, Violine und Cello (bei Hummel gedr.),

1779: Rondo 3 der 3. Sammlung für Kenner und Liebhaber,
„ 1 „ 5. desgl.,

Rondo 3 der 4. Sammlung für Kenner und Liebhaber,
1780: Sonate 1 und 2 der 2. Samml. für Kenner und Liebhaber,
Rondo 2 der 3. Samml. für Kenner und Liebhaber;
1781: Abschied von meinem Silberman'schen Clavier, in einem Rondo, E-moll 2/4,
Rondo 1 der 4. Samml. für Kenner etc.,
Sonate 1 derselben Sammlung,
Canzonette der Herzogin von Gotha, mit Veränderungen, F-dur 2/4,
Trio für Clavier und Violine, A-dur 4/4,
1782: Die 1. Fantasie der 4 Samml. für Kenner etc.,
Die 1. und 2. Fantasie der 4. Samml. für Kenner etc.,
Das 1 Rondo der 4. Samml. für Kenner etc.,
1783: Sonate für's Bogen-Clavier, G-dur 4/4,
1784: Die 2. Fantasie der 5. Samml. für Kenner etc.,
Die 1, 2. und 5. Sonate desgl.,
Das 2. Rondo desgl.,
1785: Die 1. und 2. Sonate der 6. Samml. für Kenner etc.,
1786: Das 1. Rondo der 6. Samml. für Kenner etc.,
2 Clavier-Soli, gedr. bei Schwickert,
Clavier-Solo, C-moll 2/4,
Desgl. mit einem Rondo, G-dur 6/8,
Die 1. und 2. Fantasie der 6. Samml. für Kenner etc.,
1787: Clavier-Fantasie, Fis-dur 4/4, auch zum Trio umgearbeitet,
Clavier-Fantasie mit Violine,
1788: 3 Quartetten für Clavier, Flöte, Viola und Bass, C-dur 4/4, D-dur 4/4, G-dur 4/4,
Clavier-Concert mit Hörnern, Flöten und Quartett, Es-dur 4/4.

Es gehören ferner der Hamburger Periode ohne genauere Zeitbestimmung an:

Variationen zur 4. Sonate des 2. Theils der Trii (No. 34—36),
Sonatine nuove, 6 einzelne Sätze zu der 3. Ausgabe des Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen,
6 kleine Sonaten für Clavier, B-Clarinette und Fagott,
Eine Menuett, die vor- und rückwärts gespielt werden kann, gedr. im Musik. Vielerlei,
Ein Clavierstück für die rechte oder linke Hand, gedr. ebendas.

Diese Stücke vertheilen sich im Einzelnen wie folgt:

a.	Sonaten und Clavier-Soli einschliesslich der Rondos und eines Concerts ohne Begleitung so wie der freien Fantasien,	57
b.	Variationen, ...	3
c.	kleinere Stücke, ...	14
d.	Concerte mit Begleitung, ...	12
e.	Trii und Sonaten mit Instrumenten und Quartetten, .	24
		106

Von diesen Claviersachen sind zur Lebenszeit Bach's 75 im Druck erschienen.

Fasst man bei dieser Gelegenheit Bach's gesammte Thätigkeit für das Clavier zusammen, so ergiebt sich, dass er Alles in Allem an bekanntgewordenen Clavier-Compositionen gesetzt hat:

A.	an Sonaten, Rondos, Solis, Concerten, Suiten, Sinfonien, Sonatinen und freien Fantasien für Clavier allein:		
	in Leipzig	11	
	in Frankfurt a/O.	6	
	in Berlin	116	
	in Hamburg	53	
	zusammen		186
B.	an Variationen:		
	in Frankfurt a/O.	1	
	in Berlin	4	
	in Hamburg	3	
	zusammen		8
C.	an Fugen für's Clavier in Berlin		6
D.	an kleinen Stücken jeder Art:		
	in Frankfurt a/O.	1	
	in Berlin	105	
	in Hamburg	14	
	zusammen		120
E.	an Concerten mit Begleitung:		
	in Leipzig	3	
	in Frankfurt a/O.	1	
	in Berlin	38	
	in Hamburg	12	
	zusammen		54
F.	an Sonatinen, Quartetten, Triis, Sonaten mit Begleitung von Instrumenten:		
	in Leipzig	2	
	in Frankfurt a/O.	—	
	in Berlin	18	
	in Hamburg	24	
			44
	zusammen		408

Hierzu treten ohne jede Zeitbestimmung:

kleine Duetten für 2 Claviere	4
Ergiebt in Allem	412

Von dieser Zahl der Clavierstücke sind zu Lebzeiten Bach's gedruckt:

a. Sonaten und Soli für Clavier:		
in Berlin	82	
in Hamburg	39	
		121
b. Concerte: in Berlin	3	
in Hamburg	6	
		9
c. Kleinere Stücke:		
in Leipzig	1	
in Berlin	71	
in Hamburg	20	
		92
d. Fugen: in Berlin		6
e. Variationen: in Berlin		3
f. Sonatinen, Trii, Sonaten mit Begleitung:		
in Berlin	6	
in Hamburg	13	
		19
zusammen . . .		250

oder grade $^5/_8$ dessen, was er geschrieben hat[1]).

Diese Thätigkeit, die immerhin als sehr bedeutend anerkannt werden darf, steht der seines Vaters für das Clavier etwa gleich. Seb. Bach hatte, ohne die Orgel-Compositionen zu rechnen, in einem 45jährigen Zeitraum etwa 350 Clavierstücke mit und ohne Begleitung geschrieben.

Em. Bach's Claviersachen vertheilen sich auf sein langes Leben in ziemlich gleichmässiger Weise. Nur in zwei Jahren erschienen gar keine Clavier-Compositionen

---

1) Bach selbst hat im Jahre 1773 die Zahl seiner bis dahin componirten Clavier-Werke folgendermaassen angegeben:

30 Trios für Clavier und andere Instrumente,
12 Sonatinen, desgl.,
50 Concerte mit Instrumental-Begleitung,
170 Soli für Clavier.

Diese Zahlen stimmen bis auf unbedeutende Differenzen mit den vorhergehenden Aufstellungen. Nur die Zahl seiner Clavier-Soli ist bedeutender, als er selbst sie angiebt.

von ihm, nämlich 1768, in welchem Jahre er von Berlin nach Hamburg übergesiedelt war, und 1776, wo er überhaupt ungewöhnlich wenig componirt hat, was bei seiner sonstigen rastlosen Thätigkeit auf eine dauernde Störung, vielleicht auf Krankheit schliessen lässt. Sonst treten noch die Jahre 1772, wo er krank gewesen ist, und 1773 und 1783 mit nur je einem Clavierstück zurück. In diesen Jahren hatte ihn die Vocalmusik mehr als sonst in Anspruch genommen.

Seine im Druck erschienenen Clavier-Compositionen, soweit sie ausserhalb der zahlreichen Sammelwerke jener Zeit veröffentlicht wurden, sind folgende:

1731: Menuett mit überschlagenden Händen, in Leipzig von ihm selbst gestochen,
1742: 6 Sonaten, Friedrich II. gewidmet; bei Schmidt in Nürnberg,
1744: 6 desgl., die Würtembergischen, ebendort,
1745/52: 2 Flügel-Concerte, in D-dur und B-dur, ebendort,
1753: 6 Sonaten und eine freie Fantasie zum Versuch über die wahre Art des Clavierspiels, in Berlin,
2 Trii für 2 Violinen und Bass, und für Flote, Violine und Bass, auch für den Flügel zu spielen, bei Balth. Schmidt seel. Wittib in Nürnberg, ohne Jahreszahl, 1748 und 1749 componirt,
1758: 12 kleine zwei- und dreistimmige kurze Stücke (in Taschenformat, bei Winter in Berlin),
1759: der 1. Theil der Reprisen-Sonaten, ebendas.,
1760: Flügel-Concert aus E-dur, ebendort (comp. 1744),
1761: Die 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten, desgl.,
1762: Die 2. do. desgl.
1764: } 1 Sonatine für Clavier und Instrumente, C-dur, ebendort,
1765: } die 2. und 3. Sonatine in D-moll und Es-dur. desgl,
1766: } 6 leichte Clavier-Sonaten (bei Breitkopf in Leipzig),
1. Sammlung der Clavierstücke verschiedener Art (bei Winter in Berlin),
1. Sammlung der 12 kleinen und kurzen Anfangsstücke für Clavier, ebendort,
1768: 2. Sammlung desgl,
1770: } 6 Sonaten für Damen, bei Hummel in Amsterdam,
12 zwei- und dreistimmige kleine Stücke (in Taschenformat, bei Schönemann in Hamburg),
1772: 6 Concerti per il Cembalo concertato (im Selbstverlage des Autors zu Hamburg,

1773: 6 Sonate all' uso delle donne, Riga bei Hartknoch,
(Dieselben, welche im Jahre 1770 bei Hummel zu Amsterdam erschienen waren.)
1776: Six Sonates for the Harpsichord, London,
1776: } 3 Clavier-Sonaten mit Violine und Cello.
1777: } 4 desgl. 2. Sammlung,
(Beide Sammlungen im Verlage des Autors in Leipzig.)
1778: 6 Sonaten mit Violine- und Violoncell-Begleitung (Oeuvre 2), bei Hummel in Amsterdam,
1779: 6 Klavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber (im Selbstverlag, Leipzig),
1780: desgl. 2. Sammlung desgl.,
1781: desgl. 3. „ desgl.,
1783: desgl. 4. „ desgl.,
1785: } desgl. 5. „ desgl.,
Sonata per il Cembalo Solo, Leipzig bei Breitkopf,
1786: 2 Sonaten, bei Schwickert,
1787: 6. Sammlung für Kenner und Liebhaber, Leipzig im Selbstverlage.

Als Bach von Berlin in seine neue Heimath übertrat hatte er den Ruf, der erste Tonsetzer seiner Zeit für das Clavier zu sein.

In Hamburg hat er mit nicht minder redlichem Fleisse und mit nicht geringerer Auszeichnung daran gearbeitet, sich diesen Ruf zu erhalten. Dass er, der die Pforten zu der neueren Claviertechnik erschloss, in seinen Compositionen nicht das Höchste erreicht hat, das wir von unserm Standpunkt aus kennen, ist gewiss. Ob dies Höchste ohne ihn erreicht worden wäre, ist jedenfalls zweifelhaft. Wer eine Kunstperiode abschliessen zu dürfen glücklich genug ist, dem fällt zugleich der Preis für dasjenige mit zu, was Andere vor ihm mühevoll errungen haben. Möchte man desshalb ihr Verdienst schmälern? Haydn, Mozart, Clementi waren als Clavierspieler und als Clavier-Componisten das geläuterte blüthenreiche Product der klassischen Entwickelungsperiode, die Bach wesentlich allein begonnen hatte. Auch sie standen noch nicht an deren Ende. Erst Beethoven und nach ihm F. Mendelsohn war es vergönnt, sie in voller Grösse zu schliessen.

In der ersten Zeit seines Hamburger Aufenthalts findet man Bach nur mit kleineren und vereinzelten Arbeiten für das Clavier beschäftigt. Die Passionsmusiken, die Israeliten in der Wüste und verschiedene Kirchenmusiken nahmen ihn vollauf in Anspruch. Dennoch trat er schon im Jahre 1770 wieder mit einem Sammelwerke hervor, dessen Herausgabe er diesmal selbst übernahm. Wie in Berlin im „Musikalischen Allerlei und Mancherlei“ so liess er auch hier einen Theil seiner Compositionen, für die ihm wohl im Augenblick eine andere vortheilhafte Verwerthung nicht zu Gebote stand, in dem „Musikalischen Vielerlei“ abdrucken, das in dem gedachten Jahre zu Hamburg bei M. Chr. Bock erschien.

„Seit dem musikalischen Zeitvertreibe, der i. J. 1760 den Anfang machte, und seit dem musikalischen Allerley und Mancherley, die in Berlin darauf folgten, haben wir keine ähnliche Erscheinung gesehen. Um so viel angenehmer muss es den Liebhabern der Musik sein, eine solche Sammlung jetzt von unserm grossen Meister des Claviers, dem in einer Menge von Compositionen für dasselbe bewunderten Herrn Kapellmeister Bach veranstaltet und besorgt zu sehen; der höhere und richtige Geschmack dieses vortrefflichen Mannes ist uns für die Güte der Stücke, die in diesem musikalischen Vielerlei erscheinen werden, Bürge[1]).“ Schon i. J. 1769 war eine erste Ankündigung eben dort (S. 158, 1769) erschienen. In dieser war das Vielerlei als ein „praktisch musikalisches Werk“ bezeichnet und dabei gesagt worden, dass „Herr Bach die Direction übernommen und mehrere grosse und sich schon berühmt gemachte Männer beredet habe, mit ihm gemeinschaftlich zu arbeiten. Der ganze Jahrgang sollte 4 Thlr., bei Pränumenation 3 Thlr., die einzelnen Stücke 2 Ggr. oder 4 Ggr. kosten. „Nicht länger als bis zu Ende

---

[1]) Wöchentliche Nachrichten etc. die Musik betr. Leipzig 1770. S. 5. (Hiller.)

dieses 1769 Jahres wird Pränumeration angenommen und wird zugleich ersucht, die Pränumerations-Gelder dem Verleger franco einzusenden.“

Den ziemlich reichen Inhalt von 78 Stücken bildeten Sonaten, Sinfonien, Märsche, Polonaisen, Instrumentalsoli, Trii, Lieder, Fantasien, Solfeggien, Menuetten und Fugen. Als Mitarbeiter von Bedeutung finden wir wiederum:

1. Kirnberger: mit 2 Chorälen für die Orgel, 3 Liedern und einem Allegro für Clavier (G-dur ¾),
2. Graun (der Concertmeister): mit 1 Canzonette,
   1 Trio für Clavier, Violine und Bratsche (B-dur 4/4),
   1 Trio für 2 Violinen und Bass (G-dur ¾),
   1 Ariette: Donne, se avete in me pietate,
3. Fasch: mit La Cocchina, Sonata per il Cembalo (F-dur 4/4),
   1 Clavier-Sonate (C-dur ¾),
   2 Liedern,
   1 Duo: Chi vuol trovar la pace.

Von neu hinzugetretenen Mitarbeitern sind zu nennen:

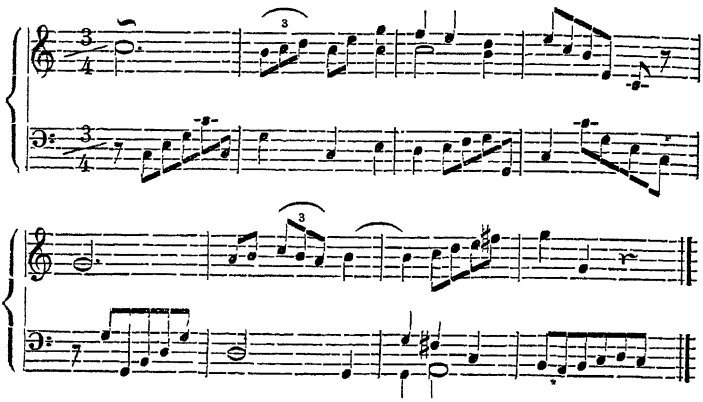
4. J. C. F. Bach, der Bückeburger, mit:
   a. 1 Menuett zum Tanz,
   b. 2 Polonaisen (G-dur ¾ und F-dur ¾),
   c. 1 Sonata per il flauto, Violino e Basso (A-dur 2/4),
   d. 2 Clavier-Sonaten (F-dur ¾ und C-dur 2/4),
   e. 1 Violoncell-Solo (A-dur ¾),
   f. 1 Fuge, C-moll Allabr.,
   g. 1 Trio für Clavier, Violine und Flöte (A-dur ¾),
   h. 2 abwechselnden Menuetten zum Tanz,
   i. 5 Liedern (vom Herrn Lessing: Die Geschwister, Die Zeit, Der Sieg über sich selbst, Siciliana).
5. J. E. Bach, Capellmeister in Eisenach[1]):
   mit einer interessanten Fantasie und Fuge für Clavier und einem Liede.

Von Em. Bach enthält die Sammlung:

20 Stücke verschiedenster Art, nämlich:
   1 Clavier-Sonate mit veränderten Reprisen vom Jahre 1769 (F-dur 2/4),
   1 Clavier-Sonate (n G-moll 2/4) v. J.
   2 Fantasien, G-moll 4/4 und G-dur 4/4, beide v. J. 1766,
   3 Solfeggien, gleichfalls v. J. 1766,

---

[1]) Geb. 1722 † 1777, stammte in directer Linie von J. Bach, dem Director der Rathsmusik zu Erfurth († 1673) ab,

Einige unbekannte Veränderungen über das Lied: Ich schlief, da träumte mir, v. J. 1766,
Eine Menuett, die auch von rückwärts gespielt werden kann,

2 Polonaisen,
Vier abwechselnde Menuetten,
1 Duo für Flöte und Violine (H-moll ¾) v. J. 1748,
1 Sinfonie (F-dur $^4/_4$) v. J. 1728, für Clavier eingerichtet 1766,
Einige Veränderungen über eine Ariette (A-dur $^2/_4$),
1 Clavierstück für die rechte oder linke Hand allein,
1 Lied: Bacchus an Venus.

Die meisten dieser Stücke gehören in die Kathegorie der Kleinigkeiten, denen ein besonderer Werth nicht zuzusprechen ist. Doch sind in der ersten Fantasie (G-moll) bereits alle Elemente der späteren grossen Fantasien Bach's in reichstem Maasse und ausgeprägtester Eigenthümlichkeit niedergelegt und die erste Solfeggie in C-moll ist gleichfalls eine Arbeit voll Geist und Leben.

Die grösseren Clavier-Stücke (2 Sonaten und 1 Sinfonie) sind keineswegs untergeordnete Arbeiten. Insbesondere ist die Sinfonie ein Werk voll von Feuer und Bewegung, ausserlich in der Form der Sonaten geschrieben, in Styl und Inhalt aber grösser und kühner als die meisten derselben und den schönen Orchester-Sinfonien vom Jahre 1780 vollkommen ebenbürtig.

So kann auch diese Sammlung als ein interessantes

Denkmal des Fleisses gelten, mit dem Bach für seine Kunst thätig war.

Auch hier erscheint er bedeutender als die übrigen Künstler, welche mitgewirkt haben, so schön einige der von diesen gelieferten Arbeiten, vorzugsweise J. Chr. Friedrichs, des Bückeburger Bach immerhin sein mögen.

Wenn man aus der hier vorliegenden Zusammenstellung von Musikstücken so verschiedener Art einen allgemeinen Rückschluss auf die musikalische Bildungsstufe der Zeit und auf die der Stadt Hamburg insbesondere machen sollte, so würde dieser jedenfalls sehr zu deren Gunsten ausfallen, so zweifelhaft sich auch Bach selbst darüber ausgesprochen haben mag. Denn würde die Herausgabe grade einer solchen Sammlung möglich gewesen sein, wenn sie kein Publikum gefunden hätte, das sich für diese Art der Musik interessirte?

Den Clavierstücken des Vielerlei folgten in demselben Jahre 1770: *Sei Sonate per il Clavicembalo Solo all' uso delle donne, Oeuvre premier*, (in Amsterdam bei J. J. Hummel, im Jahre 1773 bei Hartknoch in Riga noch einmal gedruckt) von denen die 3te und 5te Sonate im Jahre 1768, die 1, 2, 4 und 6te 1776 gesetzt waren.

Diese Stücke, im Ganzen ziemlich knapp gefasst, von der gewöhnlichen Form hie und da abweichend, sonst lebendig, zum Theil brillant, ohne schwer zu sein, für die Auffassung mässiger Kräfte berechnet, mögen wohl einer persönlichen Concession für gewisse Kreise ihre Entstehung verdankt haben. Sie geben Zeugniss von Bach's fruchtbarem und elastischem Geiste, sind aber an sich nur als Stücke von mässigem Werthe und von vorübergehendem Interesse zu betrachten.

Der Zusatz „Oeuvre premier" auf dem Titel der Hummel'schen Ausgabe lässt darauf schliessen, dass Bach gelegentlich wohl noch eine zweite Sammlung habe wollen folgen lassen.

Im nächstfolgenden Jahre 1771 erschien aus Bach's

Feder folgende Bekanntmachung [1]): „Auf Verlangen vieler Liebhaber werden Sechs leichte Flügel-Concerte, von dem Kapellmeister C. Ph. E. Bach im Drucke herauskommen. Diese Concerte werden sich bei ihrem gehörigen Glanze von des Verfassers übrigen Concerten hauptsächlich dadurch unterscheiden, dass sie der Natur des Flügels mehr angepasst, für die Hauptstimme sowohl, als für die Begleitung leichter, in den langsamen Sätzen hinlänglich ausgezieret und mit ausgeschriebenen Cadenzen versehen sind. Auf künftige Ostern werden sie fertig erscheinen. Bis Weihnachten nehmen ausser dem Verfasser folgende Herren fünf Thaler Vorschuss darauf an etc. etc. Hamburg, den 29. April 1771."

Aus den Ostern wurde nichts. „Da eine unvermuthete Krankheit den Druck meiner 6 leichten Flügel-Concerte verzögert hat, so werden die resp. Herren Pränumeranten um eine kleine Geduld ersucht.

Hamburg, den 25. April 1772 [2])."

Man sieht hieraus, wie gewissenhaft Bach seinen Versprechungen nachzukommen bemüht war. Am 11. September 1772 machte er bekannt [3]): „Meine Flügel-Concerte kommen zu Ende d. M. aus der Presse und können gegen die Mitte des künftigen Monats October denen resp. Pränumeranten eingehandigt werden." So erschienen denn gegen das Ende dieses Jahres die:

„Sei Concerti per il Cembalo Concertato accompagnato da due Violini, Violetta e Basso con due Corni e due Flauti per rinforza. Dedicati All 'Altezza Serenissima Di Pietro Duca regnante di Curlandia etc. etc. e composti da Carlo Filippo Emanuele Bach, Maestro di Capella de S. A. R. M. la Principessa Amalia di Prussia, Badessa di Quedlinburgo, e Direttore di Musica della Republica di Hamburgo. In Hamburgo, Alle spese dell 'Autore. 1772."

---

1) Hambg. unparth. Correspondent. 1771. Nro. 69.
2) A. a. O. 1772. Nro. 67.
3) A. a. O. Nro. 147.

Man sieht, dass Bach in dem Augenblick, wo er den von ihm sonst verlassenen Hofkreisen wieder näher tritt, sich auch veranlasst sieht, dem Gebrauch der deutschen Sprache zu entsagen und auf das Italienische zurückzugehen. Er dedicirte dem letzten der Herzöge von Curland sein Werk in folgender Zuschrift: „Altezza Serenissima. Il Sovvenir clemente, del quale Vostra Altezza Serenissima m'ha favorito, mi spinge di consecrarle quest' Opera; tanto per esser il frutto d'una scienza, alla quale devo il di Lei Patrocinio, quanto per palesar i miei rispettuosi sentimenti di Gratitudine. Condoni V. A. S. che di tante altre Dedicazioni segua lo stilo ordinario e l'unico Tenore. Ho stimato giusto di rinviare alla Verità quel che tante altre volte ha servito all' Adulazione degli autori. Per questo bramo che sii accetta l'Opera e l'intenzione; e consacrandole insieme col Libro tutto me stesso con umil Inchino rimango di V. A. S. devotissimo ossequissimo ed umilissimo Servitore C. F. E. Bach.

Die eleganten Redewendungen dieser Zueignung geben zu erkennen, dass sich Peter III. für Musik im Allgemeinen und für den Componisten, wie es scheint, auch persönlich interessirt hat, wie denn der Absatz von Bach's Musik in nicht unbedeutendem Maasse nach Curland gerichtet war [1]).

Im Ganzen hatte er für diese Concerte nur 159 Pränumeranten erlangt, unter diesen Agricola, Kirnberger und Fasch, seinen Bruder Bach in Bückeburg, den Kapellmeister Bach in Weimar, Breitkopf, Burney in London, Ebeling in Hamburg, Eschenburg in Braunschweig und

---

1) Breitkopf's Magazin des Buch- und Kunst-Handels. 1782. 10. Stck. p. 788.

„ Sr. Hochfürstl. Durchl. der Herzog von Curland haben geruht, dem Herrn Kapellmeister Bach zum Zeichen Dero gnädigen Andenkens eine goldene Medaille durch einen Curländischen Kaufmann zu übersenden, welche bei Gelegenheit der Anwesenheit Sr. Königl. Hoheit des Prinzen von Preussen zu Mitau geprägt worden."

den in der Beförderung der Musik unermüdlichen Baron von Swieten, der zu jener Zeit noch Oesterreichischer Gesandter am Hofe zu Berlin war.

Die Concerte waren mit besonderer Sorgfalt, obwohl für die Ausführung leicht geschrieben. Das Clavier concertirt mit dem in breiter Behandlung und grosser Selbstständigkeit auftretenden Orchester. Der Styl erhebt sich in Grösse der Gedanken und im Charakter des Zusammenhangs weit uber den gewöhnlichen Sonatenstyl. Die Soli sind brillant gesetzt, die Wendungen in ihnen frappant und neu, oft von überraschender Feinheit und grosser Eleganz. Es fehlt nicht an jenen geistreichen Pointen, die Bach so sehr liebte, und sein humoristischer Geist blickt hie und da mit blitzendem Lächeln durch das Gewebe der Töne hindurch.

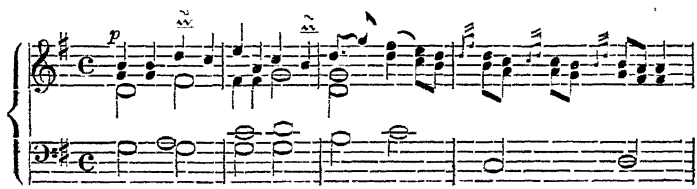
Mit besonderem Interesse wird man die thematische Arbeit betrachten, die sich in einigen dieser Concerte, insbesondere denen in F-dur, D-dur und C-moll, in einer für Bach sonst neuen Weise überaus reich und wirksam geltend macht. Man sieht daraus, dass der alternde Meister sich keineswegs an den Erfolgen seiner grossen Vergangenheit genügen lassen wollte, dass er vielmehr in stetigem Vorwärtsstreben begriffen war.

Es scheint, als ob der Herausgabe dieser Concerte mancherlei Weiterungen und Unannehmlichkeiten vorangegangen seien. Die im Anhange unter No. 4. abgedruckten Briefe ergeben einige Andeutungen hierüber.

Nicht weniger bedeutend sind die in den Jahren 1776 — 1777 erschienenen *„6 Clavier-Sonaten mit einer Violine und einem Violoncell zur Begleitung,“* für deren Herausgabe er gleichfalls den Weg des Selbstverlags und der Pranumeration eingeschlagen hatte. Hiedurch waren ihm 390 Abonnenten mit 534 Exemplaren gesichert. Unter diesen finden sich von bekannten Namen und bedeutenden Persönlichkeiten Blumenberg, Professor in Göttingen, Breitkopf und Sohn, Burney, Cramer in Kiel, Homilius in

Dresden, Marpurg, van Swieten[1]) (mit 12 Exemplaren) und bis in die neueste Zeit hineinreichend, von Bismarck, Rittmeister in Schönhausen.

Die Instrumental-Begleitung dieser Sonaten ist ohne jeden concertirenden Charakter wesentlich nur bestimmt, das Hauptinstrument zu heben. So könnten sie, wenn der Spieler die Füllstimmen ersetzt, allenfalls auch als Clavier-Solostücke gespielt werden. Bach selbst schreibt darüber am 20. September 1775 an Forkel: „Ich habe doch endlich müssen jung thun und Sonaten für's Clavier machen, die man allein, ohne etwas zu vermissen, und auch mit einer Violine und einem Violoncello begleitet bloss spielen kann, und leicht sind." Doch ist dies nicht wörtlich zu nehmen: denn bei manchem wie z. B. bei dem Allegro der 3. Sonate, würde die Begleitung stark vermisst werden.

Die Sammlung enthält, zumal in den 3 ersten Sonaten, in der bekannten Form alle Vorzüge und Schönheiten, durch welche sich Bach's beste Clavierstücke auszeichnen, in einem ganz besondern Maasse. Es ist in ihnen eine Eleganz und Feinheit niedergelegt, wie kaum in einer seiner älteren Arbeiten. Melodien, wie die folgende der Sonate II (grazioso poco allegro) in rondeauartiger Bearbeitung,

[1]) Van Swieten, bis zum Jahre 1777 K. K. Oesterr. Gesandter in Berlin, war ein warmer Verehrer der Musik und stand mit Haydn und Mozart in genauem Verkehr. Er war der Verfasser des deutschen Texts der Schöpfung, deren Composition er, wie die der Jahreszeiten dadurch möglich machte, dass er die dafür nöthigen Summen durch Sammlungen aufbrachte.

werden, auch wenn man dadurch an eine Stelle des Morgengesangs erinnert wird, für alle Zeiten dem Schönsten angehören, was in der Melodik erfunden worden ist. Eine vortreffliche Analyse über diese Sonaten hat Forkel in seiner musik. Bibliothek Bd. II, (1778) S. 275—300 geliefert[1]).

---

1) Der Hamburger Unpartheiische Correspondent, welcher in den Nros. 15 und 149 von 1777 das Erscheinen der beiden Triosammlungen ankündigt, sagt in No. 31 desselben Jahres (22. Februar) über die 1. Sammlung: „Original und Geistvoll, wie alle übrigen Werke unsres grossen C. Ph. Emanuel! Die Begleitung der Violine und des Violoncell kann zwar wegbleiben, besser aber ist es, wenn die Sonaten mit selbiger gespielt werden. Besonders wird man das in dem letzten Presto der 1. Sonate gewahr. Der 2. Sonate aus G-dur ist ein Rondeau hinzugefügt, das unter den häufigen Rondeaux leuchtet ut luna inter stellas minores. Doch welcher Liebhaber der Tonkunst kennt diese herrlichen Stücke nicht. Diesen sagen wir die angenehme Nachricht, dass die neulich angekündigten Sonaten des Herrn Kapellmeisters, die zu Ende dieses Jahres erscheinen werden, 4 an der Zahl ausmachen, ebenso trefflich als die gegenwartigen sind, wenn Recensent, der das Glück gehabt hat sie von Herrn Bach selbst spielen zu hören, seinen Ohren trauen darf." Bei Gelegenheit der zweiten Sammlung bemerkt derselbe Berichterstatter (No. 166 de 1777), indem er auf die ganze Sammlung zurückgeht und ihr eine ausführlichere Beurtheilung widmet: „Diese Bach'schen Sonaten mit Begleitung etc. sind, wie man leicht denken kann, voller Geist und Feuer, und obgleich in der Schreibart von den bekannten trefflichen Sonaten ohne Begleitung etwas verschieden, dennoch ganz original und des grossen Meisters völlig würdig. Man geräth in eine angenehme Verwunderung, wenn man in jedem neuen musikalischen Werke dieses unerschöpflichen Genies immer neue Gedanken, kühne aber sehr richtige Ausweichungen und Gesang antrifft, der die Seele des richtig Empfindenden desto stärker rührt, weil er noch in keinen Opern Arien hundertmal vorgeleiert, und von Nachbetern noch öfters nachgeleiert worden. Es sind in dieser 2. Sammlung 4 Sonaten enthalten. Man kann diese Sonaten zwar ohne Begleitung der Violine und des Violoncells spielen, allein man wird wohl thun, wenn man beide Instrumente dabei nimmt. Das Violoncell hat an verschiedenen Stellen grossen Antheil an dem guten Effect des Stücks. Vorzüglich nimmt es sich bei der Variation aus C-moll in der letzten Sonate aus. Recensent hat das Vergnügen gehabt, diese Sonaten von dem Herrn Kapellmeister selbst auf einem Clavier von Friederici spielen zu hören, wo eine gedämpfte Violin und ein mit Discretion gespieltes

Die 2. Sammlurg, welche 3 Sonaten und 1 Thema mit Variationen enthält, steht gegen die 3 ersten Stücke etwas zurück. Namentlich sind die langsamen Sätze sehr kurz und die Schlusssätze, besonders der 1. und 3. Sonate zu aphoristisch behandelt.

Die Variationen der Arie am Schluss des 2. Hefts erfüllen nicht, was man heut von dieser Art von Composition verlangen würde. Sie sind mehr gesangreich als bravourmässig geschrieben. Doch sind sie voller Geist. Gegen das Ende hin in rondeauartige Wendungen übergeleitet, schliessen sie in der bei Bach so beliebten Weise in starken Gegensätzen vom ff. zum piano abfallend.

Unendlich geringer an Werth sind die im Jahre 1778 bei Hummel zu Amsterdam als „Oeuvre second" erschienenen 6 Sonaten, gleichfalls mit Violine- und Cello-Begleitung. Ueber der Vignette des Umschlags entfaltet ein auf Wolken schwebender Engel eine Pergamentrolle mit dem Worte „Eternel", während am Fusse des Piedestals, das den Titel der Sammlung trägt, ein Lorbeerbaum emporschiesst, der an seinem Gipfel merkwürdigerweise von Blättern ziemlich kahl in einen dürren Ast ausläuft.

Es scheint fast, als seien diese Sonaten von dem Verleger bestellt gewesen, und deshalb schnell hintereinander geschrieben worden. Kaum anders als so lässt sich die Gleichheit in ihrem Character und die übereinstimmende Mattigkeit der darin herrschenden Schreibweise erklären.

Der geneigte Leser wird damit einverstanden sein, dass diejenigen der in Hamburg entstandenen Clavier-

---

Violoncell die Begleitung hatten. Er wünscht allen, die diese Sonaten spielen oder spielen hören, nur einen Theil seines empfundenen Vergnügens, und sie werden alsdenn ein sehr angenehme Stunde gehabt haben."

Hiezu ist zu bemerken, dass Bach, wie sich aus einem früheren Schreiben an Forkel (vom 10. November 1773, Anhang Nr. 3) ergiebt, die Friederici'schen Clavichorde allen anderen „wegen des Tractaments und wegen des Basses ohne Octave, welche ich nicht leiden kann," vorzog.

Arbeiten Em. Bach's, die nicht zu den besonders hervorragenden gehören (so eine 1785 bei Breitkopf veröffentlichte Sonate in C-moll, ferner die in London herausgekommenen „Six Sonates for the Harpsichord", zwei Clavier-Soli, bei Schwickert erschienen, und einiges Andere), nicht einer speciellen Besprechung unterzogen werden, sondern dass seine Aufmerksamkeit alsbald auf die 6 letzten grossen Sammlungen Bach's,

Die Sonaten für Kenner und Liebhaber

geleitet wird, deren erste, der „Madame Jernitz, geb. Deeling aus besondrer Hochachtung und Freundschaft gewidmet" im Jahre 1779 zu Leipzig im Selbstverlage des Autors erschienen ist. Sie hatte 519 Abonnenten gefunden, welche sich mit nahe an 600 Exemplaren betheiligten. Diese vertheilten sich auf Berlin (mit Kirnberger und Marpurg), Braunschweig, Kopenhagen, Curland, Danzig, Dresden, Göttingen (mit Forkel), Gotha, Hamburg, Hannover, Holstein, Leipzig, London (mit Burney), Ludwigslust, Nyburg, Petersburg, (54 Exempl.), Prag (mit Dussek), Reval, Riga, Schlesien, Stendal (von Bismarck-Schönhausen), Stettin, die Ukermark, Ulm, Ungarn (Bathyany, Cardinal Fürst Primas), Warschau und Wien (van Swieten mit 12 Exemplaren). Man sieht daraus, wie Bach's Werke nach allen Seiten hin, besonders aber in den nordischen Ländern Verbreitung gefunden hatten.

Die Sonaten dieser ersten Sammlung waren, die erste 1773, die zweite 1758, die dritte 1774, die fünfte 1772, die sechste 1765 gesetzt. Die Zeit der Entstehung der vierten ist nicht bekannt.

Fast alle sind von einem eigenthümlichen Reiz. So gleich die erste Sonate mit ihren schnell dahin perlenden leichtflüssigen Gängen und den, dem in die Höhe strebenden Basse eigensinnig entgegenarbeitenden Passagen der rechten Hand, dem melodiösen Andante und dem leicht

vorbeirauschenden Allegretto ist eine überaus liebenswürdige Composition.

Die zweite Sonate beginnt mit einem gesangvollen Andante, dessen Vortrag zum Theil auf dem nur bei dem Clavichord ausführbaren Beben der Töne beruhte, und das in leisem Gange nach F-moll in ein Larghetto übergeht, welches in Melodie und kunstvoller Bearbeitung, so wie in seelenvollem Gesange dem ersten Satze noch überlegen ist. Ein feuriges Allegro (F-dur) von feinem Humor und voll kecker Wendungen schliesst das Stück.

In der dritten Sonate zeichnet sich ein Cantabile (H-moll $^2/_4$) als eines der reizendsten, gesang- und melodienreichsten Stücke aus, die man hören kann. Es ist ein Liebesgesang, in dem sehnsüchtige Grazie und schwärmerische Träumerei mit einander wechseln.

Der erste Satz der vierten Sonate ist von feuriger Bravour. Der 2. Satz (poco Adagio, Fis-moll) erfordert in seiner sanften Färbung und den zwischen der rechten und linken Hand wechselnden Figuren einen besonders zarten und gesangvollen Vortrag. Das ihm folgende Allegro ist ausgeführter als die Mehrzahl der Bach'schen Schlusssätze, glänzend und voll von Leben.

Die fünfte Sonate ist besonders durch den schönen Mittelsatz (Adagio maestoso D-moll) ausgezeichnet, dessen Anlage und Ausführung, Charakter, Melodie und harmonischer Gang nur schwer auf das Jahr seiner Entstehung (1772) schliessen lassen würden.

Die sechste Sonate endlich, in ernstem Schwunge beginnend und in reichster Lebhaftigkeit durchgeführt, mit dem eigenthümlich geformten Andante in G-moll schliesst mit einem brillanten Allegro in frischer, kecker und kräftiger Sprache.

Diese 6 Sonaten sind vor allen geeignet den Gesammttypus der Em. Bach'schen Clavier-Sonate zu veranschaulichen. Ihr lebhaftes Feuer, ihre Grazie, ihr gefühlvoller Gesang, ihr brillantes Spiel, ihr spielender Humor und die

reichen Schätze harmonischer Schönheiten, die in ihnen niedergelegt sind, recapituliren gleichsam in wenigen Blättern, was vorher in einer langen Reihe von Jahren von ihm geschaffen war. Erscheinen die Finales in einigen derselben unseren jetzigen Anforderungen gegenüber auch nur skizzenhaft, kurz, geistvollen Aphorismen ähnlich, so sind doch im Uebrigen Form und Inhalt der einzelnen Stücke und der einzelnen Sätze, vorzugsweise der langsamen, so vollendet, wie man dies nur von einem so grossen Meister erwarten darf.

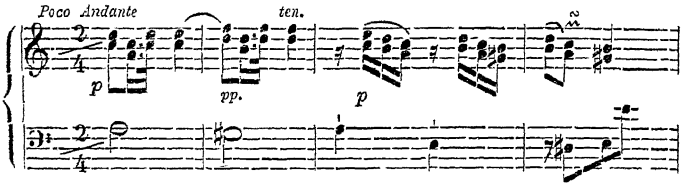
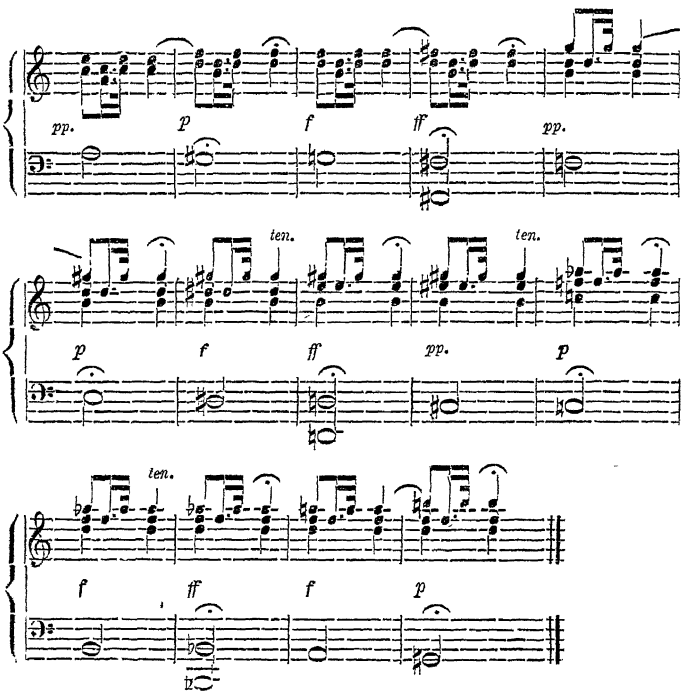
Die zweite Sammlung, „Sr. K. Hoheit, dem Markgrafen Friedrich Heinrich zu Schwedt" gewidmet, erschien 1780. Sie hatte nur 330 Abonnenten gefunden, darunter 118 in Berlin, 68 in Dresden und 60 in Hamburg.

Sie enthält 3 Sonaten, von denen die beiden letzten 1780 componirt waren, und 3 Rondos, 1778 gesetzt.

Em. Bach tritt hier zum ersten Male mit dieser Gattung von Clavierstücken vor das Publikum. Dieselbe war grade damals im höchsten Schwunge und es hatte den Anschein, als wollte sie die Sonaten ganz verdrängen. Das Publikum wurde mit einer Menge meist ganz seichter, reiz- und interesseloser Stücke förmlich überschüttet. Bach, der sich hier wie so oft in seinem Leben der herrschenden Mode bequemte, betrachtete seine derartigen Arbeiten als Kleinigkeiten. Zu Cramer sagte er einmal, indem er von seinen Rondos sprach: „Wenn man alt wird, legt man sich aufs Spassen!" Forkel, der bei Gelegenheit der Bekanntmachung dieser zweiten Sammlung ausrief: „Auf die geringste seiner Schöpfungen ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Bach's! und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihn zu stellen!" war doch sehr unzufrieden, dass Bach sich zur Herausgabe von Rondos verstanden hatte: „Bach scheint sich in Rücksicht auf die Ungeübteren zu der jetzt so beliebten und bis zum Ekel

in allen Clavier-Compositionen vorkommenden Gattung der Rondos herabgelassen zu haben.“

Was die Sonaten der vorliegenden Sammlung betrifft, so stehen sie merklich gegen die früheren zurück. Schon die erste Sonate in G-dur ist denen der ersten Sammlung keineswegs gleich; das Jahr ihres Entstehens ist ausnahmsweise nicht bekannt, und so wird sie wohl denjenigen früheren Arbeiten angehören, die bis dahin aus irgend einem Grunde zurückgestellt gewesen waren. Die zweite Sonate, ein Andantino und ein Presto enthaltend, steht wenig höher; das Presto ist sehr kurz und etwas bizarr. Die dritte Sonate besteht nur aus einem Satze, ist gefällig und brillant, aber ohne besondere Tiefe. Es macht den Eindruck, als ob dieser eine Satz nur den Anfang einer dreitheiligen Sonate habe bilden sollen. Dagegen sind die Rondos mit besonderer Vorliebe gearbeitet und voll von melodischem und harmonischem Reize. Wie sie flüchtig und leicht dahin eilen, hat Bach in ihnen gezeigt, dass die ächte Künstlernatur jeder Kunstform den Stempel der Schöne aufzudrücken im Stande ist, auch wenn er dabei eine gewisse Rücksicht auf Ungeübtere genommen haben sollte. Ein lebhafter Wechsel der Tempi und der Modulationen geht in ihnen mit der reizenden Behandlung und Gestaltung der Motive Hand in Hand. Auch hier finden sich wie in den früheren Compositionen Bach's recitativische Bildungen eingestreut, so in dem 2. Rondo ein poco adagio:

In dem dritten überaus anmuthigen Rondo mit dem Anfange:

das voll von wechselnden Farbentönen in einem unaufhörlichen Glanze hin und her schimmert, findet sich eine Reihe von Modulationen, mit denen der alte Meister bis dicht an den Beethoven'schen Charakter herantritt und durch die er dabei in vollendeter Einfachheit einen ganzen Kreislauf innerster Seelenstimmungen vorüberführt.

Sonach würde es schwer sein in den Klageruf Forkel's einzustimmen.

Im nächsten Jahre (1781) folgte die 3. Sammlung, dem alten Beschützer der Kunst, dem Freiherrn van Swieten, zugeeignet.

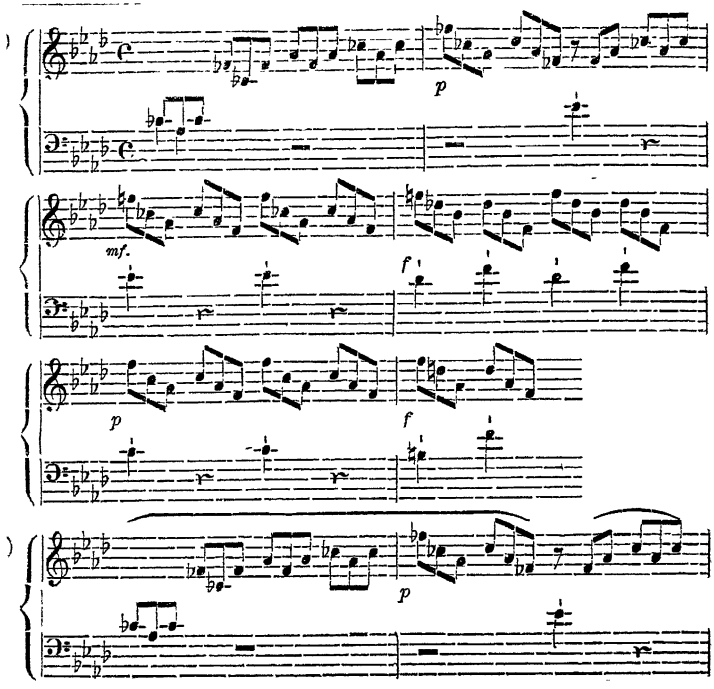
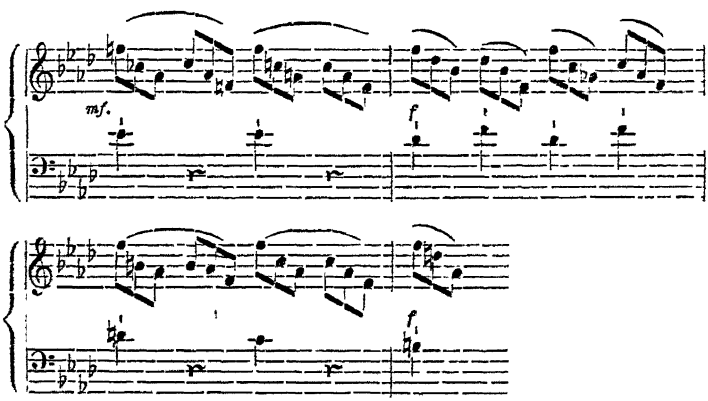
Die Zahl der Abonnenten war auf 307 heruntergegangen; unter ihnen war Hamburg nur mit 39, Leipzig mit 17 vertreten.

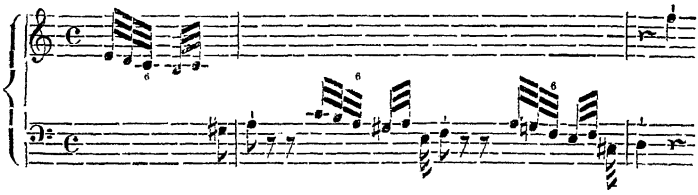
Diese Sammlung, wiederum 3 Sonaten aus den Jahren 1774, 1766 und 1763, ferner 3 Rondos von 1779 und 1780 enthaltend, hat sich bis in die neueste Zeit hinein besondrer Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt. Ein im Ganzen nicht unbedeutender Kritiker des Musikalmanachs von 1783[1]) sagt von ihr: „Der 3. Theil der Bach'schen Sonaten für Kenner und Liebhaber gefällt mir im Ganzen genommen weniger, als die beiden ersten Theile. Besonders wollen mir die Rondos, gegen die im 2. Theil verglichen, gar nicht recht behagen. Jene sind so edel, natürlich und doch reich und mannigfaltig. Diese hingegen (halten Sie mein Urtheil nicht für verwegen) finde ich, das erste in E-dur ausgenommen, in vielem Betracht gemein, bizarr."

Von den Sonaten ist hier freilich nicht speciell die Rede. Von diesen glaubte Reichardt[2]) die 3. Sonate in F-moll, mit der ihn Bach einst beschenkt hatte, „die vortrefflichste aller seiner Sonaten nennen zu können. Redender, singender, durch jede Anwendung des Genies und der Kunst hinreissender kann ich mir nichts denken." Forkel hat derselben Sonate eine lange Besprechung gewidmet[3]). Er findet in dem ersten Allegro den Ausdruck eines gewissen Unwillens, in dem Andante Betrachtung und Ueberlegung, in dem letzten Andantino grazioso die daraus entstandene, fast möchte man sagen melancholische Beruhigung. Er sagt ferner (S. 38): „Sie haben vielleicht diejenige Stelle im zweiten Theile des

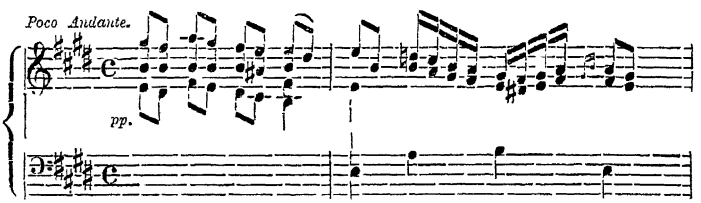
[1]) Schwickert, Mus. Alman. 1783. S. 141.
[2]) Kunst-Magazin. 1782. S. 87.
[3]) Leipziger Mus. Almanach (Schwickert). 1783. S. 22 ff.

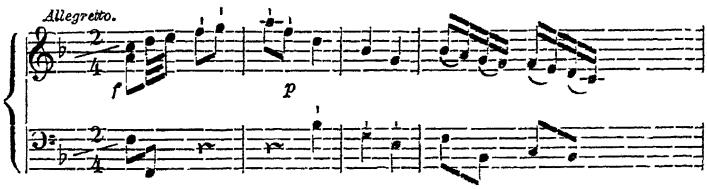
1. Allegro nicht schön gefunden, wo die Modulation in's As-moll, Bes-dur und von da auf etwas harte Art in F-moll wieder zurückgeht [1]). Ich muss gestehen, dass ich sie, ausser ihrer Verbindung mit dem Ganzen betrachtet, ebenso wenig schön gefunden habe. Aber wer findet auch wohl die harten, rauhen und heftigen Aeusserungen eines zornigen und unwilligen Menschen schön? Ich bin sehr geneigt zu glauben, dass Bach, dessen Gefühl sonst überall so ausserordentlich richtig ist, auch hier von keinem unrichtigen Gefühl geleitet sei, und dass unter solchen Umständen die erwähnte harte Modulation nichts anders ist, als ein getreuer Ausdruck dessen, was hier ausgedrückt werden sollte."

In neuerer Zeit hat H. v. Bülow in der Bearbeitung einiger der Em Bach'schen Sonaten die Folge dieser Modulationen geandert [2]) und in dem Andante unmittelbar

vor dem Wiedereintritt des Themas 1½ Takte hinzugesetzt. Baumgart, in dem Vorwort zu dem 3. Heft der neuesten Ausgabe der vorliegenden Sonaten bei Leuckart (Sander) in Breslau, hat dem gegenüber, wie Forkel, die ursprüngliche Fassung unter Mitwirkung derselben aus dem Charakter der Em. Bach'schen Schreibart aufrecht erhalten. Und dies mit vollem Rechte, da man selbst an den Schwächen grosser Meister, zu denen die hiergenannten Stellen nicht einmal zu rechnen sind, noch weniger an deren besonderen Eigenthümlichkeiten Aenderungen vornehmen darf. Was würde aus Beethoven werden, wenn jeder Musikgeneration das Recht zugestanden werden sollte, hier und dort nach individuellem Ermessen Härten zu verwischen, Eigenthümlichkeiten abzuschleifen, selbst Spitzen, die hie und da auffallend berühren, stumpf zu machen? Man muss Kunstwerke eben so hinnehmen, wie sie sind. Wo eine Vervollständigung derselben nach veränderten Zeitverhältnissen nothwendig wird, da darf sie eben nicht zu Abänderungen übergreifen, sondern muss sich darauf beschränken, nachzutragen, was und wie der Meister muthmasslich selbst nachgetragen haben würde,

wenn er in der Lage gewesen wäre die Nothwendigkeit hierfür anzuerkennen.

Was die beiden anderen Sonaten dieser Sammlung anbetrifft, so dürfte es schwer sein, die erste in A-moll ¾ mit dem eigenthümlich lebhaften Allegro di molto

nicht den besten Sonaten Bach's zuzählen zu wollen.

Die 2. Sonate in D-moll, sehr ernst beginnend, mit dem schönen Cantabile e mesto und dem freilich etwas kurz gefassten dritten Satze (Allegro) steht dieser keineswegs nach.

Wegen der Rondos, welche denen der vorigen Sammlung nicht völlig gleich sind, möchte man dem Beurtheiler vom Jahre 1783 Recht geben. Das erste derselben zwar, mit dem überaus melodischen Thema

ist ein Meisterstück von harmonischer Behandlung der Gedanken. Das 2. Rondo dagegen (G-dur $^2/_4$ poco andante) mit dem unschuldig naiven Charakter, dem man bei Haydn so vielfach begegnet, dürfte gegen dieses sowie gegen die früheren Rondos zurücktreten. Bei dem 3. Rondo, F-dur $^2/_4$ Allegretto, kommt es freilich vor Allem auf die richtige Auffassung und Wiedergabe an. Doch bleibt in jedem Falle das Thema



etwas dürftig und alle Genialität der Bearbeitung, welche zudem hie und da nicht ohne Bizarrerie ist, hilft nicht ganz darüber fort.

Die 4. Sammlung erschien 1783 zum ersten Male ohne Zueignung. Sie zählte 388 Abonnenten, unter denen Duscheck, Burney, von Bismark-Schönhausen und van Swieten zu nennen sind.

Sie enthält ausnahmsweise 7 Stücke: 3 Rondos von 1782, 1781 und 1779; 2 Sonaten von 1781 und 1765 (in Potsdam gesetzt) und 2 Fantasien von 1782.

Von grösseren Fantasien hatte Bach bisher nur die eine in C-moll aus dem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, einige kleinere in dem musikalischen Vielerlei veröffentlicht. Wesshalb der alte Meister erst in späteren Jahren an diese Form der Clavierstücke gegangen ist, erklärt dessen Brief an Forkel (Anhang I.) vom 10. Februar 1775: „Man will jetzt von mir 6 oder 7 Fantasien haben, wie das 18. Probestück aus dem C-moll ist; ich läugne nicht, dass ich in diesem Fache gern etwas thun möchte. Vielleicht wäre ich auch nicht ganz und gar ungeschickt dazu, überdem habe ich einen Haufen Collectanea dazu, welche, wenn ich Zeit hätte sie in Ordnung zn bringen und sie allenfalls zu vermehren, besonders was den Gebrauch aller dreyer Generum betrifft, zu der Abhandlung von der freyen Fantasie meines zweyten Versuchs gehören: allein wie viele sind deren, die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen? Der Herr von Gerstenberg und Herr E. M. Schreiber in Kopenhagen u. a. m. wünschten dergleichen und offeriren alle

bona officia: Allein noch habe ich wenig Lust dazu etc. etc.“

Diese Lust ist in der That erst 7 Jahre später gekommen und sie hat jene herrlichen Tongemälde in hin- und herschillernder Farbenpracht geschaffen, in denen Sonnenblicke und düstre Wolkenschatten über reiche und blühende Fluren dahinzuziehen scheinen. Offenbar dachte Bach, der stets danach fragte, was dem Publikum wohl angenehm sein werde, durch den Reiz der Abwechselung, durch Neuheit und die überraschende Form zu gewinnen. Vielleicht auch mochte er zeigen wollen, dass das hohe Alter seiner Erfindungskraft keinen Abbruch gethan habe.

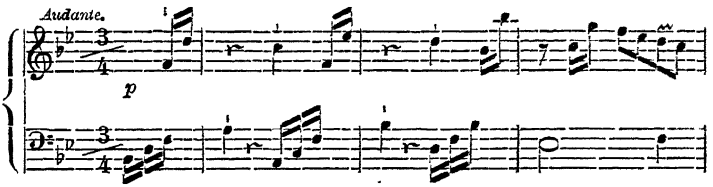
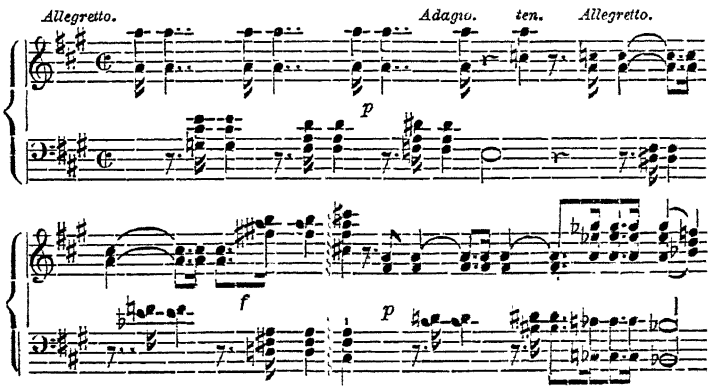
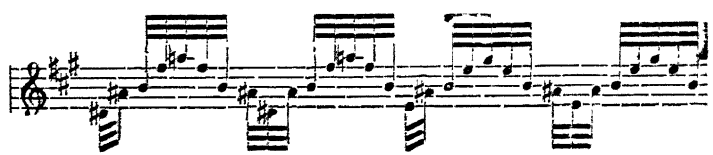
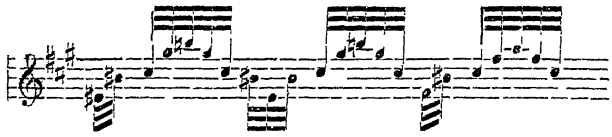
Forkel[1]) analysirt die Rondos aus diesem Heft sehr ausführlich, indem er seinen Unwillen gegen diese Musikgattung von Neuem zu erkennen giebt[2]). „Wie viel Spieler und Käufer würde Bach wohl noch haben, wenn er nicht sich hierin fügte? Man vergleiche nur zur Schande des herrschenden Geschmacks das sparsame Subscribenten-Verzeichniss vor diesen Meisterstücken von Sonaten mit den fetten Registern eben derselben bei einigen gleichzeitigeu leichtfüssigen Werken.“ An den Fantasien rühmt er: „Die Wahrheit der Modulationen, der Abschweifungen und Wiedereinlenkungen, die Unerschöpflichkeit an Gängen und Wendungen, die Mannigfaltigkeit der einzelnen Figuren, aus denen das Ganze zusammengesetzt ist, und das Brillante im Spiele der Hand“ und fügt[3]) hinzu: „Die zweite Phantasie z. E., weiss ich, hat er zu seinem Vergnügen an einem Tage verfertigt, wo ihn ein verdriesslicher Rheumatismus plagte, und er pflegte sie daher scherzend gegen seine Freunde die Phantasie in tormentis zu nennen, nach der Analogie der berühmten Gemälde des hochseligen Königs von Preussen[4]).“ In der That ist diese

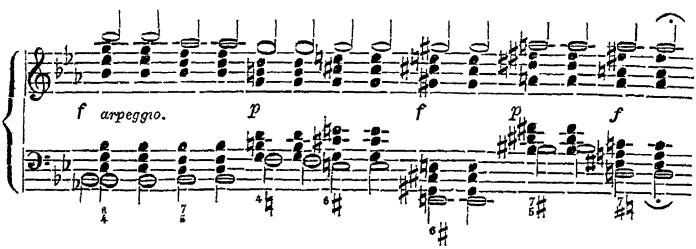
[1]) Magazin f. Mus. Jahrg. 1783. 2. Hälfte. S. 239.

[2]) S. 1247.

[3]) S. 1252.

[4]) In doloribus pinxit. Fridericus, was Friedrich Wilhelm I. unter seine bei Podagra-Anfällen gemalten sonderbaren Bilder zu setzen pflegte.

Fantasie ein wunderbares Gemisch brillanter, hie und da an das Bizarre streifender, nicht selten von dem erwarteten Gange weit abspringender Gedanken, bei denen die klare Melodie

sich aus den hin- und herstürmenden Tonfluthen herauswindet, wo die Harmonienfolge in seltsamem Wechsel der Modulationen doch stets in sorgfältigster Beachtung der Gesetze erfolgt, die den Maassstab des Schönen abgeben,

und wo es auch an Härten nicht fehlt, wenn man, wie bei der F-moll-Sonate der 3. Sammlung, auf diese zurückgehen wollte:

In der ersten Fantasie (Es-dur) werden schnell dahinrauschende Passagen von recitativischen Melodiebildungen und grossen harmonischen Tongängen durchflochten, während der mit Poco adagio bezeichnete Mittelsatz in klagend weichen Klangformen daherfliesst, die, erst nachdem ihr Inhalt völlig erschöpft ist, in die unruhigbrausende Gangart der Anfangsmotive zurückführen.

Diese Fantasien zeigen ganz deutlich, dass Bach bei seinen Spielern die Fertigkeit voraussetzte, die harmonische Ausfüllung, wo sie von ihm nicht gegeben war, zu ergänzen. Was konnten bezifferte Stellen wie die folgende der Es-dur-Fantasie, wie solches auch am Schluss der A-dur-Fantasie vorkommt,

wohl anders bedeuten?

Die 2. Sonate dieses Hefts in E-moll $^2/_4$ mit der schönen Andantine in G-dur gehört zu den besten Arbeiten Bach's und ist der ersten in G-dur weit überlegen.

Die Rondos dagegen sind, was auch Forkel dagegen eifern mag, von vorzüglicher Schönheit. Sogleich das erste derselben in A-dur (Andantino) mit seinem sanften Thema, mehr noch das dritte (B-dur Allegro) das überaus graziös

ist und durchweg eine feine Auffassung und einen von humoristischen Anwandlungen gewürzten, perlenden Vortrag erfordert, bezeugen dies. Wie sehr wäre es zu bedauern, wenn Bach um einer schulmässigen Pedanterie willen, als welche Forkel's Abneigung gegen das Rondo betrachtet werden muss, sich hätte verleiten lassen, von dieser Musikform, mag man sonst von ihr denken wie man will, Abstand zu nehmen.

Die 5. Sammlung, 1785 gedruckt und „Sr. Herzogl. Durchlaucht Peter Friedrich Ludwig, Herzogen zu Holstein und Fürstbischofen zu Lübeck gewidmet", welche, um mit Forkel zu reden, ein noch sparsameres Subscribenten-Verzeichniss (es waren deren diesmal nur 308) aufzuweisen hatte, enthielt:

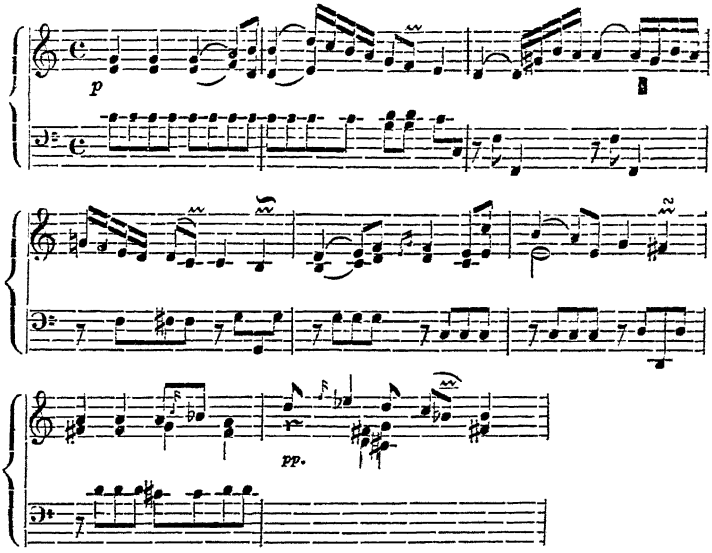
2 Sonaten, beide 1784 componirt,
2 Rondos, von denen das erste 1779, das zweite 1784 gesetzt war, und
2 Fantasien von 1782 und 1784.

C. F. Cramer nennt Bach bei Beurtheilung dieser Sammlung[1]) „wegen der Verschiedenheit und Originalität der Stücke und Gedanken" den Unvergleichlichen. Er analysirt die beiden Sonaten und sagt, indem er auf die Fantasien übergeht: „Wer den Herrn Kapellmeister auf dem Pianoforte phantasiren gehört hat und nur etwas Kenner ist, wird gerne gestehen, dass man sich kaum etwas Vollkommeneres in dieser Art denken kann. Die grössten Virtuosen, welche hier in Hamburg gewesen und neben ihm standen, wenn er grade in seiner Laune war, und ihnen vorphantasirte, erstaunten über die Einfälle, Uebergänge, kühne, nie gehörte und doch sachrichtige Ausweichungen, mit einem Worte über die grossen Reichthümer und Schätze der Harmonie, die ihnen Bach darlegte, und deren viele ihnen selbst noch unbekannt gewesen, rieben sich die Stirne und bedauerten,

1) Magazin f. Musik. 1786. 2. Hälfte. S. 870.

..... dass sie nicht auch solche Kenntnisse besässen. Der Verfasser dieser Anzeige ist verschiedene Male ein Augenzeuge solcher Auftritte gewesen, und er könnte diejenigen Virtuosen nennen, die dieses Bekenntniss ablegten, und die zu den beruhmtesten in Europa gehören. So seine Phantasien, die einen ungefähren Begriff davon geben, durch welche besondere Wege Bach hier von einer Tonart in die andere schleicht, dort gleichsam durch einen Salto mortale hinüberspringt, wie er kühne Ausweichungen vorbereitet und die Tempi ändert, wie es sein Genius gut findet etc.“

In der That enthält diese Sammlung, deren Composition dem letzten Decennium seines Lebens angehörte, nur Meisterstücke. Schon die Sonate in H-moll, deren erster Satz in bewegten Motiven von melancholischem Charakter schnell vorbeirauscht, und deren durch ein kurzes Adagio von ausdrucksvollem Gepräge eingeleitetes Andantino in E-dur mit seinen phantasievoll zarten Melodien wie ein Traum verrinnend schliesst, lässt nicht erkennen, dass ein 70jähriger Greis sie geschaffen. Noch bedeutender erscheint die Sonate in C-dur, deren gesangvolles Largo nicht weniger als das abschliessende Andante grazioso den Clavierstücken aus Bach's Berliner Zeit, die Reichhardt so viel höher stellte, in keiner Weise nachstehen.

Die Rondos sind sehr ausgeführt, das erste in G-dur von dem reizendsten Charakter, voller Anmuth und Grazie und in einem Reichthum und Wechsel der thematischen Verwendung, wie sie kaum in einer der früheren Arbeiten Bach's vorkommt. Noch ausführlicher behandelt ist das 2. Rondo in C-moll, dessen Ausführung der leichten Technik ungeachtet, ein sorgfältiges Studium erfordert. Sehr schön wirkt die in die harpeggirenden Figuren plötzlich einfallende, übrigens so einfache und klare Melodie:

Die Wirkung der Fantasien hängt von der mehr oder weniger geistvollen Ausführung ab, die ihnen zu Theil wird. Ihre poetische Tiefe, die nach allen Seiten wechselnden Modulationen, deren Kühnheit in Erstaunen versetzt, und der blühende Reichthum der Gedanken fesseln und reizen die Aufmerksamkeit des Spielers, wie wenige andre Tonstücke.

Der 6. Theil der Sammlungen endlich wurde im Jahre 1786 durch den Hamburger Unpartheiischen Correspondenten angekündigt[1]).

Gleichzeitig erschien von Bach selbst folgende Anzeige: „der 6. Theil meiner Sonaten für Kenner und Liebhaber, mit Rondos, Sonaten und freien Fantasien, wird auf Pränumeration gedruckt. Ich ersuche meine Freunde, die Herrn Buchhändler und wer sonst die Güte haben will, von jetzt an bis künftigen Ostern gütigst Pränumeration auf diesen Theil anzunehmen. In der Ostermesse wird die Ausliefe-

1) Hamb. Unparth. Corresp. 1786. No. 168.

rung in zweierlei Schlüsseln geschehen. Der Pränumerationspreis ist vier Mark Lübisch, oder 1 Rthlr. 10 Gr. in Louisd'or, oder 1 Rthlr. 20 Gr. in Preuss. Courant. Die Gelder werden auf Ostern eingezahlt. Wer 10 Exemplare sammelt, erhält das 11. und wer 5 sammelt, ein halbes frei. Nachher wird der Preis erhöht. Hier in Hamburg kann bei mir pranumerirt werden. Hamburg, den 17. October 1786. C. P. E. Bach."

Die Sammlung erschien etwa 8 Monat später und war Ihro Hochgräfl. Gnaden, Maria Theresia, Reichsgräfin zu Leiningen-Westerburg gewidmet, einer Dame, die nach einer Mittheilung vom Juli 1787[1]) „mit ihren übrigen liebenswürdigen Talenten auch eine vorzügliche Einsicht in die Tonkunst verband und die Bach'schen Clavierstücke mit ebenso viel Fertigkeit als Geschmack vortrug."

Die Abonnenten-Zahl war, der vorangegangen Ankündigungen ungeachtet auf 288 gesunken, Baron van Swieten hatte durch alle 6 Sammlungen hindurch seine 12 Exemplare genommen. Leipzig war diesmal nur mit 2 Unterschriften vertreten. Und doch hatte der Werth der Sonaten, so weit dies möglich war, von Heft zu Heft zugenommen.

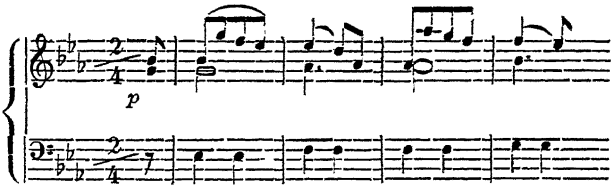
Die vorliegende Sammlung bestand wiederum in

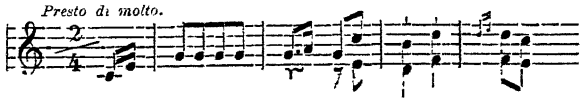
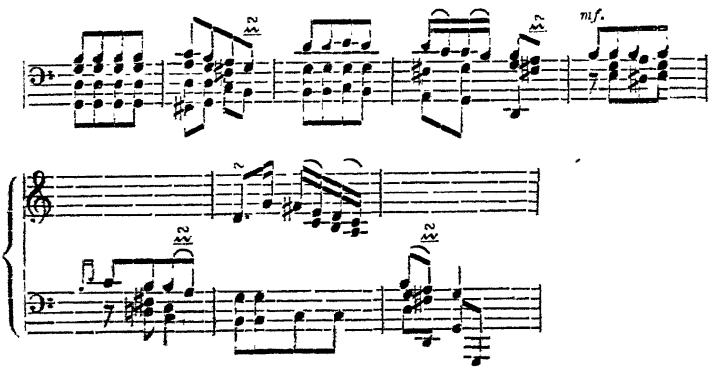
2 Sonaten, beide von 1785.
2 Rondos
2 Fantasien } 1786 gesetzt.

Die Sonaten, obschon interessant genug, stehen vielleicht nicht auf der vollen Höhe derjenigen der 5. Sammlung. Sie sind kurz und knapp gefasst und mehr als die meisten anderen clavichordmässig gesetzt.

Die Rondos sind in ihrer Art wahrhafte Meisterstücke und strafen das Verdict Forkel's wiederholt Lügen. Das Rondo in Es-dur mit seinem reizenden Thema

---

1) Hamb. unparth. Corresp. 1787. Nro. 105.

wird wohl für alle Zeiten als ein Muster für diese Form der Claviermusik gelten, und das in D-moll ist von solcher Neuheit und überraschenden Eigenthümlichkeit, dabei voll von so feinen Wendungen, in denen Ernst und Humor gegen einander contrastirend wirken, dass es dem vorhergehenden keineswegs nachsteht.

Die Fantasien gleichen in genialer Zusammenstellung denen der vorhergehenden Sammlungen. Die letzte Fantasie mit ihrem humoristischen Thema

und den schönen melodischen Zwischensätzen, unter denen besonders das Larghetto sostenuto hervortritt:

weicht von dem meist düsteren und wilden Charakter der übrigen Fantasien wesentlich ab.

Diese und die Rondos dieser Sammlung sind nahezu die letzten Clavier-Arbeiten, die Bach geschrieben, jedenfalls die letzten die bekannt geworden sind, und das Interesse an ihnen ist schon aus diesem Grunde nicht gering.

Will man, was der seinem Ende nahe Meister in diesen sechs Sonatensammlungen geleistet hatte, zusammenfassen, so muss man anerkennen, dass in ihnen neben verhältnissmässig Wenigem, das als schwach bezeichnet werden muss, das Beste und Vorzüglichste dessen enthalten ist, was er in einer 46jährigen Lebens- und Arbeitsperiode zu leisten im Stande war und dass in ihnen sein schöpferisches Talent, die Feinheit und Eleganz seines musikalischen Wesens, seine Erfindung und der melodische Reiz seiner Gedanken am vollkommensten und reinsten dargestellt ist. Alle Vorzüge seines Clavierstyls, deren im Laufe dieser Betrachtung gedacht worden, finden sich in diesen Sonaten, diesen Rondos und Fantasien vereinigt, deren Entstehungszeit nicht weniger als 28 Jahre umfasst, und deren letztgeschaffene den mehr als 70jährigen Greis von gleicher Frische, gleichem Feuer und gleicher Erfindungsksaft zeigen, wie sie den 44jährigen Mann beseelten, der im Jahre 1758 die älteste derselben gesetzt hatte. Mit diesen sechs Sammlungen hatte Bach den wesentlichsten Theil seiner Lebensaufgabe beendet. Sie haben ihn auf jene hohe Stufe emporgehoben, auf der die Nachwelt ihn als eine der bedeutendsten Erscheinungen in dem Gebiete der schaffenden Musik erkannt hat. Was er theoretisch 33 Jahre früher gelehrt, das hat er durch diesen Sonatencyclus zum künstlerischen Abschluss gebracht, uns als ein Vermächtniss bleibender, grosser und edelster Bedeutung hinterlassen.

Nach diesen Sonaten hat er nur noch wenig geschaffen, im Jahre 1787 zwei Clavier-Fantasien, im Jahre 1788 drei Quartette für Clavier, Flöte, Viola und Bass. Diese

Stücke sind dem Verfasser leider unbekannt geblieben. Als das letzte was Bach für das Clavier gesetzt hat, würde die Kenntniss ihres Inhalts von höchstem Werthe sein. Nach dem Katalog der am 19. Februar 1827 in Altona versteigerten Gähler'schen Büchersammlung (No. 9327) sind die Originalien damals, Gott weiss wohin, verkauft.

In allen seinen Clavier-Compositionen, seien sie mit oder ohne Instrumentalbegleitung gesetzt, findet man jene Eleganz, die feine poetische Farbe, welche den markigen, tiefsinnigen, alle Combinations-Möglichkeiten der Motive erschöpfenden Arbeiten des Vaters zunächst fehlt. Geistiges Leben, Fülle der Gedanken, Kühnheit und überraschende Wendungen der Harmonie, Originalität in der Technik sind beiden gemein. Seb. Bach repräsentirt den vollendeten Clavierspieler der alten Schule. Em. Bach hat die neuere Technik für dieses Instrument, die sein Vater begründet und gelehrt hatte, in seinen Tonstücken zum Ausdruck gebracht. Auch er hat meist noch für das Clavichord geschrieben. Er bedurfte, wie Nägeli von ihm sehr treffend sagte [1]), eines Minimums von Materie, um ein Maximum von Geist zu offenbaren. Aber, wie schon oben erwähnt, componirte er auch für den Flügel und das Pianoforte. Er wusste sehr wohl, dass, wer jenes eigenthümliche und sinnige Instrument zu spielen im Stande sei, auch die andern zu behandeln lernen werde.

Manches in seinen Compostionen erscheint bizarr. Vieles in den Formen und den oft gehäuften Verzierungen ist veraltet. Hie und da sind seine Sätze, zumal die Schlusssätze der Sonaten, kurz hingeworfen, ohne eigentliche Durcharbeitung, mitunter selbst ohne Tiefe. Nach jetziger Auffassung würde man auch die Kleinheit mancher Motive, deren kurze Struktur tadeln können. Was für die jetzige Zeit ihnen am meisten fehlt, ist die Vervollständigung der Harmonie, auf deren Nothwendig-

---

[1]) Leipz. Allg. Mus.-Zeitung, Jahrg. 13. S. 666.

keit bei Gelegenheit der Reprisen-Sonaten (Abschnitt I. S. 71 ff.) hingewiesen worden ist.

Die vielen bei Bach vorkommenden Pausen waren für seine Zeitgenossen eine überraschende Neuerung. Der Hörer, der sonst den mehrstimmigen Tonsätzen mit Aufmerksamkeit hatte folgen müssen, um den Faden des musikalischen Gedankens nicht abreissen zu lassen, wurde hiedurch plötzlich aus einer Fulle von Melodie und harmonischer Wirkung vor sein eigenes Innere gestellt, seine Phantasie frei gemacht und er aufgefordert, für einen Augenblick selbständig weiter zu gehen, bis Bach es für gut fand, den abgebrochenen Gang des Stückes wieder aufzunehmen. Darum nannte man zu seiner Zeit Bach's Melodiengang nicht selten einen „zerhackten". Die Clavierspieler jener Periode aber wurden durch die Eigenthümlichkeit dieser Tonstücke formlich gezwungen, mit Ueberlegung, Ausdruck und Grazie zu spielen.

Schubarth, der sich sehr eingehend mit Em. Bach beschäftigt hatte, sagte von dessen Clavier-Compositionen [1]): „Sie tragen alle das Gepräge des Ausserordentlichen. So reich an Erfindungen, so unerschöpflich in neuen Modulationen, so harmonisch voll ist keiner wie dieser. Was Rafael als Maler und Klopstock als Dichter, dass ist so ungefahr Bach als Harmoniker und Tonsetzer. Was man an seinen Stücken tadelt, ist eigensinniger Notensatz, wo er z. B. dem mittleren Finger immer seine eigne Sphäre giebt, und Unbeugsamkeit gegen den Modegeschmack. Wenn auch etwas an diesen Beschuldigungen wahr ist, so ist doch noch wahrer, dass der wirklich grosse Mann sich zwar bücken, aber nie zur Zwergheit seiner Zeitgenossen herabwürdigen kann. Bach pflegte zu sagen: Wenn meine Zeitgenossen fallen, so ist es meine Pflicht sie aufzuheben, aber nicht, zu ihnen in den Koth zu liegen. Daher bemerkt man in seinen neuesten Stücken immer

[1]) Aesthetik der Tonkunst, S. 177.

etwas Anschmiegen an den Geist der Zeit, aber nie ein Herabsinken zum herrschenden Geiste der Kleinheit. Alles Tändeln auf dem Clavichord, alles süssliche, Geist entnervende Wesen, alles Berlocken-Geklingel der heutigen Tonmeister ist seinem Riesengeiste ein Gräuel. Er bleibt trotz der Mode, was er ist, Bach!“ Reichardt [1]) tadelte seine Arbeiten aus der späteren Zeit und war der Meinung, dass die bessere Periode seiner Clavier-Compositionen in Berlin abgeschlossen sei.

Indem er von Bach's Gewinnsucht (siehe S. 173) spricht, fügt er hinzu: „Diese Gewinnsucht erzeugte auch manche seiner neuen Arbeiten, in welchen er strebte, sich den Modeformen zu nähern, die unter seinen Händen wieder eine ganz eigne Gestalt gewannen, welche er aber im besseren Gefühl seines inneren Werths bei der öffentlichen Bekanntmachung mit älteren besseren Arbeiten aus seiner schönsten Berliner Epoche zu vermischen pflegte.“

Dass in den Arbeiten seiner letzten Jahre ein merklicher Abstand gegen die Berliner Zeit hervortrete, kann in keinem Falle zugegeben werden. Demnach hat Reichardt in diesem Punkte Unrecht. Dass Bach dem Modegeschmack und den Anforderungen des Publikums gern nachgab, ist richtig. Er arbeitete nicht, wie sein Vater, vorzugsweise zu seiner inneren Befriedigung. Wäre er dieser seiner Neigung weniger gefolgt, man würde vielleicht manche schwache Arbeit weniger von ihm kennen und von den besseren würde Manches noch vollendeter geworden sein. Er selbst war sich hierin vollkommen klar. In seiner biographischen Skizze sagt er über diesen Punkt, indem er der Kritik vorwirft, dass sie unbarmherzig urtheile, ohne die Umstände, Vorschriften und Veranlassungen zu kennen, durch welche die Musikstücke entstanden seien: „Unter allen meinen Arbeiten, besonders für's Clavier, sind bloss einige Trios, Solos und Concerte,

---

1) Musik-Almanach v. 1796.

welche ich mit aller Freyheit und zu meinem eignen Gebrauch gemacht habe.“ Hieraus würde sich folgern lassen, dass Bach überhaupt nur Weniges in voller und reiner Hingabe an die Kunst geschrieben habe. Die genaue Prüfung seiner Arbeiten bestätigt dies mindestens für das Clavier nicht.

Wie steht es nun mit den von ihm hinterlassenen Clavier-Arbeiten, die bei seinem Leben nicht gedruckt worden waren? Fetis in seiner Vorrede zu den von ihm herausgegebenen Pianofortestücken Bach's sagt: „Soixante dix morceaux inédits pour piano seul avaient été laissé en manuscrit par cet homme, dont l'imagination fut infatigable.“ Diese 70 Stück behauptet er selbst besessen zu haben, die Mehrzahl im Original. Auch Gerber[1]) hat eine grosse Anzahl von Clavierstücken Bach's besessen, die nicht herausgegeben waren. Anderes mag an Andere gekommen sein. Jedenfalls war die während seines langen Lebens so sorgfältig gewahrte Ordnung in seinen Musikalien nach dem Tode aufgelost, deren Inhalt verstreut worden.

Die K. Bibliothek zu Berlin besitzt von ihm folgende noch nicht im Druck bekannt gewordene Clavier-Concerte:

H-moll 4/4 von 1753: mit Quartett,
F-dur 2/4 von 1755: desgl.,
G-dur 4/4 desgl. Concerto per il Organo,
Es-dur 4/4 von 1734: Leipzig, mit Quartett, ungemein flüchtig geschrieben und voller Correcturen, im Jahre 1743 in Berlin erneuert,
D-moll 3/4 von 1748: Potsdam, mit der Bemerkung „mense May“ mit 2 Flöten und Quartett,
C-dur 4/4 von 1746: mit Quartett,
B-dur 4/4 von 1762: mit Quartett (in dem Nachlass-Katalog nicht eingetragen),
F-dur 3/4 von 1763: mit Quartett,

ferner:

Es-dur 4/4 von 1759: für Orgel oder Clavier mit 2 Hörnern und Quartett.

---

[1]) Neues Tonkünstler-Lexicon S. 198.

Am 19. Februar 1827 noch wurden zu Altona aus der Gahler'schen Büchersammlung nach dem Katalog versteigert:

No. 9312: C. Ph. E. Bach, 48 Sonaten, wovon die meisten nicht gedruckt oder in andere Musikwerke eingerückt sind — geschrieben, 2 Bände.

No. 9314: Desselben kleine ungedruckte und aus musikalischen Journalen gesammelte Clavierstücke, geschrieben.

No. 9323: 36 Clavier-Sonaten, die nicht öffentlich erschienen sind, geschrieben.

No. 9327: 7 Sonaten mit 1 Viol oder Flöte, geschrieben.

No. 9333—38: 87 Clavier-Sonaten, grösstentheils ungedruckt und von dem Verfasser geschrieben.

Wohin diese Sachen gekommen, ist unbekannt. Indess, was ihr Inhalt auch gewesen sein möge, auch ohne sie ist gewiss, dass Emanuel Bach als Clavier-Componist nicht bloss in seiner Zeit, sondern weit über diese hinaus schöpferisch gestaltend gewirkt hat, und dass, was wir in der Kunst des Clavierspiels jetzt wissen, üben und geniessen, aus jener reichen Saat aufgesprosst ist, die er nahe an ein halbes Jahrhundert lang ausgesät hatte. Ist es ihm wie Wenigen vergönnt gewesen, ein langes Leben fruchtbringend zu gestalten, so hat er dies auch wie Wenige nutzenbringend gethan. Und so kann denn dieser Abschnitt nicht besser als mit jenen Worten geschlossen werden, die ein tiefer Verehrer des grossen Meisters wenige Tage nach dessen Tode in dem vollen Gefühle des Verlustes, den die Kunst erlitten hatte, in ein ihm damals angehöriges, jetzt in der K. Bibliothek zu Berlin befindliches Exemplar der „Wahren Art des Clavierspiels“ eingeschrieben hat:

„Am 14. December 1788 Abends um 8 Uhr starb der sehr berühmte und vortreffliche Kapellmeister und Musikdirector, Herr Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg, im 75. Jahre seines Alters. Deutschland hat an ihm einen der grössten Musiker und Clavierspieler verloren, und ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, dass Er wohl, in seiner Art, der grösste Clavierspieler und der grösste Componist vor dies Instrument in der Welt war. Er war der

wahre Vater aller guten Clavierspieler und hat sich durch seinen Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen und durch seine vortrefflichen Compositionen, welches wahre Meisterstücke sind — besonders seine Claviersachen, welche gewiss so lange, wie die Welt steht, bei Kennern schön bleiben und zu Mustern dienen können, — ganz unsterblich gemacht. O, welch' ein grosser Mann, welch' ein grosser Original-Componist war der unsterbliche Bach. An seinen Claviersachen kann man sich nicht satt spielen, und ohne Ihn und seiner vortrefflichen Anweisung zum Clavierspielen, würden alle Clavierspieler noch im Finstern tappen, denn, nur Er — hat gezeigt, wie dies Instrument mit Geschmack behandelt werden muss. Halle, den 7. Januar 1789.

Johann Friedrich Lebrecht Zuberbier."

So dachte Emanuel's Zeit über ihn. Er war der Vater des guten Clavierspiels.

Im Anhange ist eine Anzahl von Briefen Emanuel Bach's abgedruckt, die sich auf die Herausgabe der „Sonaten für Kenner" beziehen und bisher nicht bekannt gewesen sind. Einige derselben sind auch von allgemeinerem Interesse und werden zur nothdürftigen Fertigstellung des Bildes dienen, das der Verfasser von dem zweiten Sohne Sebastian Bach's zu entwerfen bemüht gewesen ist.

B. Reine Instrumental-Compositionen.

Für die Orgel als Solo-Instrument hat Bach in Hamburg nicht mehr gearbeitet. Aber auch der Kreis der übrigen Instrumental-Sachen, die er dort gesetzt hat, ist nicht sehr umfangreich. Seine Thätigkeit nach dieser Seite hin, trat zurück gegen die grössere Menge der ihn beschäftigenden Gesangs-Arbeiten.

Seine Instrumental-Sachen sind folgende:

1773. 6 Sinfonien für 2 Violinen, Viola und Bass in G-dur $^4/_4$, G-moll $^3/_4$, C-dur $^3/_4$, A-dur $^4/_4$, H-moll $^4/_4$ und E-dur $^4/_4$.

1775. 6 kleine Sonaten für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Clarinetten und 1 Fagott.
1776. 4 Orchester-Sinfonien für Quartett, Hörner, Flöten und Bassons. (gedruckt 1780.)
1780. Eine Serenade zur Feier des Ehrenmahls des Herrn Bürger-Capitains mit 1 Trompete, Trommel, Querpfeife, Flöte und Fagott.
1783. Desgl. mit Trompeten, Pauken, 1 Flöte, Oboen und Fagott,
1786. Solo für die Flöte, G-dur 3/4

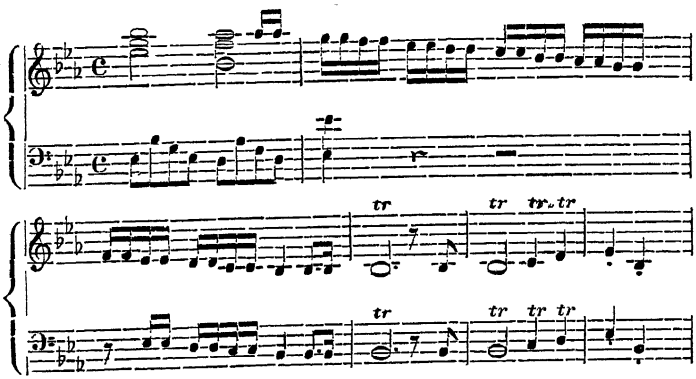
Ausserdem dürften der Hamburger Periode noch angehören, ohne dass das Jahr ihrer Entstehung bekannt ist:

6 Märsche für 2 Hörner, 2 Clarinetten, 2 Oboen und 1 Basson.
2 kleine Stücke für 2 Hörner, 2 Clarinetten und 1 Basson.
Ein Orchesterstück mit Trompeten und Pauken.

Die Mehrzahl dieser Stücke ist unbekannt geblieben. Nur die Orchester-Sinfonien mit 12 obligaten Stimmen (2 Hörnern, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Fagott, Flügel und Violon), „Sr. K. Hoheit dem Prinzen von Preussen unterthänigst gewidmet," sind (Leipzig, bei Schwickert) veröffentlicht worden. Die Dedication an den der Musik mit besonderer Vorliebe ergebenen, feingebildeten, das Cello mit Virtuosität spielenden nachmaligen König Friedrich Wilhelm II. zeigt, dass der Kapellmeister der Prinzessin Amalia von Preussen seiner langen Entfernung von Berlin und seines so gänzlich veränderten Wirkungskreises ungeachtet mit dem dortigen musikalischen Leben und mit den in dasselbe verflochtenen Hofkreisen nicht ausserhalb jeder Berührung geblieben war, wenngleich der mit ihm zum Greise gewordene grosse König die Kunst nicht mehr zu üben vermochte. Diese Orchertersinfonien sind Meisterstücke ihrer Art.

Aus der alten aber vervollkommneten Form der Orchester-Suite hervorgegangen, durch Verschärfung der Gegensätze, so wie durch selbständigere Behandlung der Blase-Instrumente gehoben, waren sie im Wesentlichen auf die von Emanuel Bach so vielfach cultivirte dreitheilige Sonatenform gebaut. Den von Haydn auf die jetzige Aus-

dehnung gebrachten Sinfonien-Charakter hatten sie noch nicht angenommen. So waren sie im Grunde von einfacher Natur, ohne den Glanz blendender Instrumentalwirkungen, lediglich auf den mehr oder minder tiefen Inhalt ihrer Gedanken und deren geschickter Verwendung gebaut.

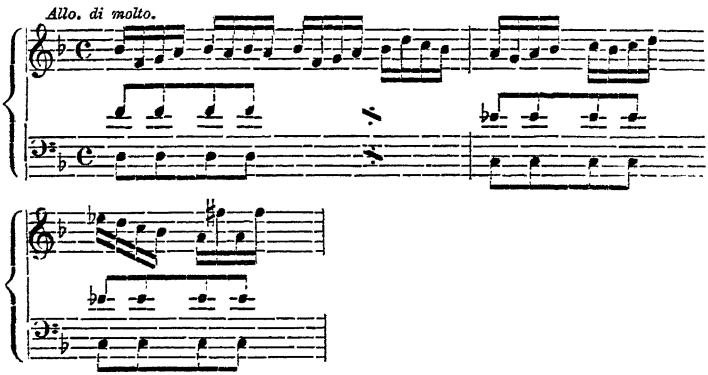
Ihre Form ist überall dieselbe. Doch sind sie in sich von wesentlicher Verschiedenheit. In der Sinfonie Es-dur $^4/_4$ ist der erste Satz, Allegro di molto, der bedeutendste des Tonstücks, von feurigem Glanze:

Die Flöten und Oboen treten in anmuthigen Solosätzen in die lebhaften Gänge der Streich-Instrumente hinein. Ein kurzes Larghetto, nach F-moll modulirend und von dort in die Haupttonart zurücktretend führt zu dem Allegretto, das zuerst leicht spielend, in schneller Bewegung der Violinen, die eine Zeit lang in $^1/_{32}$ harpeggiren, sich nach und nach zu glänzenden Tonmassen aufbaut.

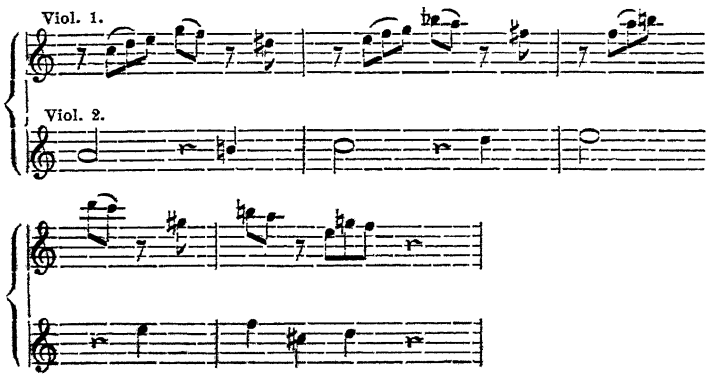
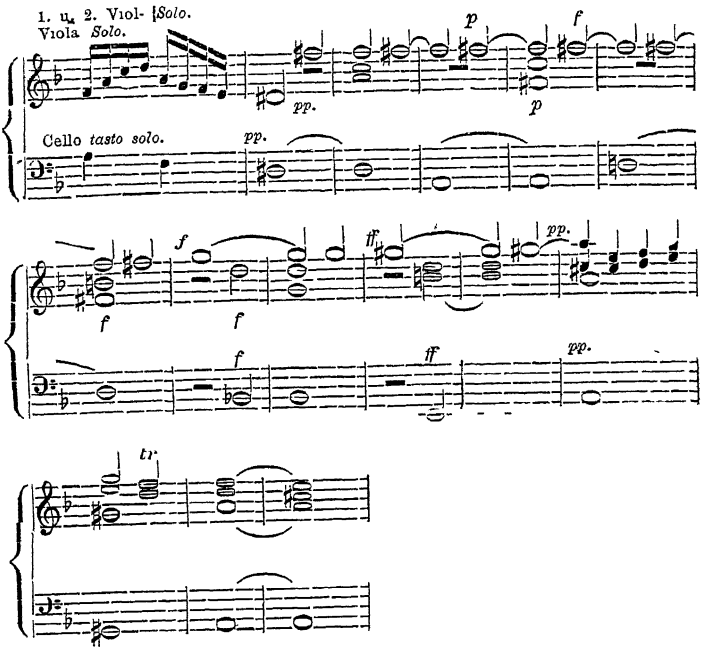
In diesen Umrissen erkennt man hier, wie in den anderen Sinfonien die Formen wieder, die der Zeitgeschmack liebte, den Eingangssatz, einen Mittelsatz von ähnlichem Charakter und die Wiederholung des ersten Satzes, mit gegen den Schluss hin veränderter Modulation.

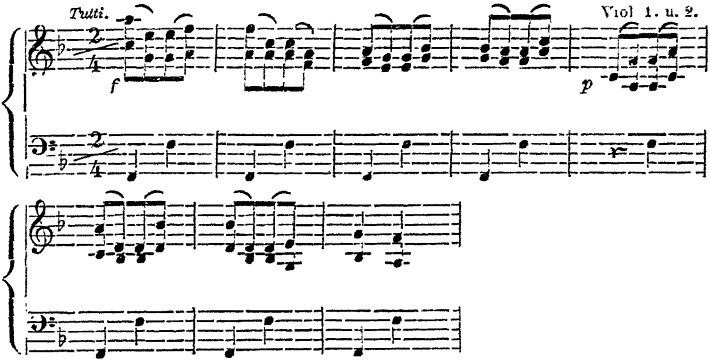
Die schwache Seite dieser und der anderen Sinfonien liegt in der einförmig trocknen Behandlung der Bässe, die

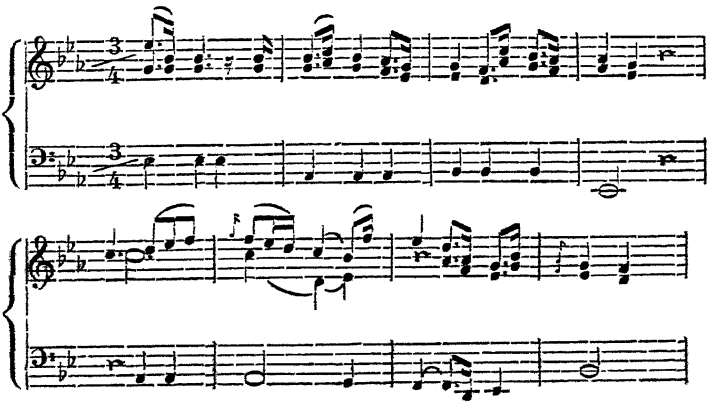
sich nur selten zu besonderer Eigenthümlichkeit erheben. Man wird dadurch daran erinnert, dass Bach, der ja doch jeder contrapunktischen Aufgabe wie Wenige vor und nach ihm gewachsen war, in Bezug auf die individuelle Benutzung der einzelnen Instrumente und auf die Art, diese zur Wirkung zu bringen, gegen seines Vaters Arbeiten offenbar im Rückschritt begriffen gewesen ist.

Die Sinfonie in F-dur $^4/_4$ beginnt mit einem ernsten sehr bewegten Motive, das sich in alle Stimmen vertheilt,



mit grosser Feinheit und Freiheit durchgeführt ist, von einem reizenden Zwischensatz der Violinen (später der Oboen und Flöte)

unterbrochen, am Schluss plötzlich im fortissimo abbricht und dann in den Solo-Instrumenten des Streich-Quartetts mit dem Flügel in einer eben so fein gewählten als eigenthümlichen Harmonienfolge

leise verhallt.

Der zweite Satz, Larghetto, fängt zweistimmig im Tutti der Bratschen und Celli (ohne Flügel) mit einem 8 Takte langen graziösen Thema an, das von den anderen Instrumenten und dem Fagott aufgenommen wird, während die Violinen sich dem Gegenmotive der Bässe anschliessen, und dann sich im zweiten Duo mit diesen begegnen, das in gleicher Weise von dem Orchester wiederholt wird; ein höchst eigenthümlicher Satz von elegischer Farbe und reizender Tonwirkung. Das Presto bildet einen tanzartig geformten lebhaften Gegensatz,

der kurz und knapp in fester Gliederung schliesst.

Die Sinfonie in D-dur baut sich im ersten Satze aus feurigen und zarten Gegensätzen zu einem herrlichen polyphonen Tongebilde auf. Die Violinen sind concertirend behandelt, die Flöten und Oboen tragen hie und da sanfte Zwischenmotive hinein. Der ganze Satz, breiter angelegt und durchgeführt als die übrigen Eingänge der Bach'schen Sinfonien, bricht, wie der Eingangssatz der F-dur-Sinfonie plötzlich ab, um im pianissimo nach Es-dur modulirend zu schliessen. Ihm folgt ein Largo in einer reinen, klar austönenden, durchweg von den Solo-Instrumenten (ohne Oboen) getragenen Melodie:

Von der Bratsche und dem Cello, durch die Flöten in der Octave verstärkt, begonnen und voll ungemein süsser Empfindung, steigert sich der ruhige Gang des Gesanges in den letzten Takten zu schmerzlicher Erregung, um nach E-dur modulirend in ein Presto (9/8 D-dur) überzugehen, das in spielender Leichtigkeit und in graziösen Wendungen schnell verläuft.

Die Sinfonie in G-dur beginnt mit einem feurigen Satze, dessen lebhaft bewegte Violinen-Passagen durch die Solosätze der Flöten und Oboen in anregender Weise durchbrochen werden. Das Andante in G-moll, wesentlich von den Streich-Instrumenten vorgetragen (ohne Oboen, Hörner und Fagott) hat einen weichen melodischen Fluss, der durch ernste Zwischensätze belebt, sich zu tragischer Empfindung erhebt und in den letzten Takten von dieser zurückweichend, zu dem Presto (G-dur 6/8) überleitet, mit dem die Sinfonie in heiter spielender Weise schliesst.

Diesen 4 Sinfonien gegenüber ist es vor Allem zu bedauern, dass die dem Jahre 1773 angehörigen 6 Orchester-Sinfonien nicht bekannt geworden sind. Bach hatte diese für den oft genannten Baron van Swieten componirt. Bei der Abfassung derselben sollte er sich, wie Reichardt, der damals in Hamburg war, erzählt, nach des Bestellers Wunsch ganz gehen lassen, ohne auf irgend welche Schwierigkeiten hinsichts der Ausführung Rücksicht zu nehmen[1]). Diese Sinfonien wurden, ehe Bach sie abschickte, im Hause des Professor Busch[2]) probirt. Reichardt berichtet darüber, dass man mit Entzücken den originellen kühnen Gang der Ideen und die grosse Mannigfaltigkeit und Neuheit in den

1) Allgem. Leipz. Mus Zeitung. 1814. Jahrg. 2.

2) Busch war ein grosser Mathematiker und Director der Handlungs-Akademie, ein Freund Klopstock's. Er gehörte zu den angesehensten Männern Hamburgs († 1800), denen die damalige Generation zu höchstem Danke verpflichtet war. Sein Bildniss befindet sich in dem Werke: Hamburgs denkwürdige Männer, in dem sich auch die Bilder von C. Ph. E. Bach und von Ebeling, nicht aber das von Telemann befinden.

Formen und Ausweichungen gehört habe. „Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer genialeren Seele entströmt.“ Die Partitur derselben wird in dem v. Swieten'schen Nachlass befindlich gewesen sein. Wohin mag sie alsdann gekommen sein?

Bach's Amt in Hamburg war ein wesentlich kirchliches. Er war Musik-Director an den fünf Haupt-Kirchen der Stadt und hatte in diesen die Sonntags- und Fest-Musiken zu dirigiren. Es war daher natürlich, dass er bald nach seinem Amtsantritt daselbst auf das von ihm schon in Berlin beschrittene Feld der

C. Kirchen-Musiken

zurücktrat, dem er sich nun mit erhöhter Thätigkeit zuwendete.

Wenn man die wahrlich nicht geringe Zahl seiner Kirchenstücke betrachtet, dann drängt sich unwillkürlich die Ueberzeugung auf, dass man ihm, wie Grosses und Schönes er auch auf anderen Gebieten seiner Kunst geschaffen haben möge, doch hier in der ihm eigensten Sphäre seiner Lebensthätigkeit begegnen müsse. Als er in Berlin sein Magnificat schrieb, war er 35 Jahre alt. Erst 7 Jahre später war, wiederum vereinzelt, die Oster-Musik entstanden. Dies und die unbekannt gebliebene Trauungs-Cantate war Alles, was Bach bis zu seinem 53. Lebensjahre an Kirchen-Musiken geschaffen hatte, allerdings in einer Dienststellung, welche der Arbeit auf diesem Felde wenig günstig war. In Hamburg änderte sich dies in entgegengesetzter Weise, denn die Kirchenmusik war von nun ab in den Vordergrund seiner Lebens-Aufgaben getreten. Für sie zu schaffen und zu wirken war sein Beruf geworden, und er hat es an Emsigkeit und Fleiss darin nicht fehlen lassen.

Vom Jahre 1768 ab sind dort nicht weniger als

21 Passions-Musiken,
23 Prediger-Einführungs-Musiken (Cantaten),
6 Oster-Musiken (1771, 1778, 1781, 1782, 1786 und 1787),
1 Pfingst-Musik
1 ordinaire Kirchen-Musik } ohne Jahreszahl,
6 Michaelis-Musiken (1771, 1774, 1775, 1781, 1785),
8 kleinere Kirchen-Musiken, auf den 16. Sonntag nach Trin. 1774, 10. Sonntag nach Trin. 1775, 18. Sonntag nach Trin. 1779, 10. Sonntag nach Trin. 1786, 12. Sonntag nach Trin. 1786, Misericordias Dom. 1780, Mariä Heimsuchung 1786, Dankfest für den Michaelisthurm 1786,
4 Weihnachts-Musiken (1775, 1782, 1784, 1786),
12 Kirchen-Chöre.

Mein Heiland, meine Zuversicht 1771,
Wer ist so würdig wie Du 1774,
Zeige Du mir Deine Wege 1777,
Heilig 1778,
Gott, dem ich lebe, dess ich bin 1780,
Amen, Lob, Preis und Stärke 1783,
Leite mich nach Deinem Willen dgl.,
Meine Lebenszeit verstreicht dgl.,
Meinen Leib wird man begraben dgl.,
Wenn der Erde Gründe beben } ohne Zeitbestimmung,
Erforsche mich, erfahre, }
Oft klagt mein Herz, wie schwer es sei 1786,

2 harmonisirte Litaneien für 2 Chöre

und endlich aus demselben Jahre.

Neue Choral-Melodien zum Hamburgischen Gesangbuch,

entstanden.

Ausser dieser grossen Zahl von Kirchenwerken geben die Kataloge aus der Zeit nach dem Tode Bach's noch folgende Arbeiten, als von ihm herrührend an:

Ein einchöriges Heilig, mit Trompeten, Pauken und Oboen,
Sanctus, mit Trompeten, Pauken und Oboen,
Veni sancte spiritus, mit Trompeten, Pauken und Hörnern,
Antiphonia für 4 Singstimmen,
Amen füe 4 Singstimmen,
Motette: Veni,
desgl. Gedanke der uns Leben giebt.
desgl. Oft klagt dein Herz,
desgl. Gott Deine Güte reicht so weit.
desgl. Dich bet' ich an.
desgl. Wirf dein Anliegen auf den Herrn. Umarbeitung der Motette eines Fremden.

Cantate am 10. Sonntage nach Trinit.: Herr, Deine Augen sehen nach dem Glauben, zum Theil von Seb. Bach (unter dessen Cantaten mit aufgeführt).

Nach dem absoluten wie dem relativen Werthe dieser nicht geringen Zahl von Arbeiten ist die künstlerische Stellung zu bemessen, welche die Nachwelt Emanuel Bach als kirchlichem Tonsetzer zuerkennen darf. Die Prüfung derselben wird mancherlei bedenkliche Seiten zur Erscheinung bringen. Wenn es auch schwer genug ist, den Sohn von den Antecedentien des Vaters und seiner übrigen rühmlichen Vorfahren zu trennen, so wird man doch auch nicht umhin können, des Fortschritts zu gedenken, den eine namhafte Entwicklungs-Periode der kirchlichen Musik, getragen durch Männer wie Sebastian Bach, Händel, Telemann, Graun, für die Kunst nothwendiger Weise hatte mit sich führen müssen. Man wird auch nicht ausser Acht lassen dürfen, dass die Isolirung, in der die Musik sich zur Blüthezeit jener Männer innerhalb der deutschen Lande befunden hatte, nicht mehr bestand, dass Literatur und Poesie, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nur dürftig zu sprossen begannen, nunmehr nicht bloss kräftige Blüthen trieben, sondern dass der Meister am Ende seiner Lebenszeit schon deren reife Frucht erblicken durfte.

Die Periode der alten Schule der deutschen Contrapunktisten war abgelaufen. Jener fromme religiöse Sinn, der um der Lehre Christi willen, mit dem Geringsten zufrieden das das äussere Leben darbot, nur thätig war, um den Gottesdienst in würdigster Weise zu schmücken und zu verschönen, hatte an seiner ursprünglichen Reinheit, Naivität und Glaubensstärke erhebliche Einbusse erlitten; Haus und Heerd waren nicht mehr die alleinigen Träger der bürgerlichen Tugenden geblieben. Der Flügelschlag einer neuen Zeit hatte zu rauschen begonnen. Wie schön und ehrwürdig das Alte gewesen war, es wich vor ihm zurück und stürzte allmälig in Trümmer zusammen.

Emanuel Bach, der aus jener alten Schule, der künstlerischen wie der bürgerlichen hervorgegangen war, hatte zu lange am Hofe Friedrich des Grossen gelebt, gerade während der Zeit, als dessen Geist die leuchtendsten Funken sprühte, als Aufklärung und Gedankenfreiheit sich in ihm zu verkörpern begonnen hatten, zur Zeit seines höchsten Ruhmes, als dass nicht auch in ihm neue Ideen, neue Ueberzeugungen und Hoffnungen hätten Wurzel schlagen sollen. In seine letzten Lebensjahre hinein aber tönten die Donner der französischen Revolution, die den Umsturz der alten Verhaltnisse vorzubereiten begannen. Sein Freund Klopstock hatte (1787) in einer Ode der jenseit des Rheins sich bildenden neuen Weltanschauung lobpreisende Hymnen gesungen. Konnte unter diesen Verhältnissen Emanuel Bach denken und schreiben wie seine Vorgänger gedacht und geschrieben hatten? Konnte in ihm jener kirchlich fromme Sinn der Väter fortwirken, der ihrer Zeit so eigenthümlich edle Werke hatte entstehen lassen? Und konnte er das Herrliche und Schöne, das sie geschaffen, unbekümmert um die neue Zeit, die ihn umgab und auf ihn wirkte, fortführen?

Eine weitere Frage ist die, ob Bach in der Kirchenmusik, anderen Bahnen folgend als die Vorzeit, diejenige Stellung eingenommen habe, die er nach seinen eminenten Gaben und nach seinem gründlichen und allseitigen Wissen hätte einnehmen müssen?

Es ist bereits erwähnt, dass seine musikalische Natur auf einer lyrischen Grundstimmung beruhte. Er hatte darin eine nicht geringe Aehnlichkeit mit Klopstock, seinem berühmten Zeitgenossen und Freunde. Der Verfasser der Messiade und der deutschen Gelehrtenrepublik, der Herrmannsdramen, des Salomo und der Oden, war nur in den letzteren, d. h. als Lyriker, zugleich auch Dichter, Dichter in wirklich höherem Sinne. Vielleicht hat dieser typische Grundzug beider Naturen diese ausgezeichneten Männer einander näher geführt und nahe erhalten.

Aus der lyrischen Natur Bach's folgte, dass er das wesentlich entscheidende Moment auch für seine Kirchenmusik in der Melodie, d. h. im Einzelngesange suchte. So gross und bedeutend er als Harmoniker war, so findet man doch in seinen Arbeiten für die Kirche die Harmonie fast nur als Mittel verwendet, um die Melodie zur Geltung zu bringen. Nur selten ergriff ihn hier die Lust, sich darüber hinaus in contrapunktische Aufgaben zu vertiefen, bei denen sie in die zweite Linie trat. Seine Melodie war aber nicht jene strenge ernste Melodie der Väter. Es war auch nicht die weich geformte und doch so edle innige Melodie, welche die Kirchenwerke Graun's auszeichnet. Nein, es war die Melodie der Oper und des Liedes, die er in die Kirche einzuführen bestrebt war. So Herrliches und Grosses er in der figurirten Musik, in dem strengen Styl der alten Schule geschaffen hat, so waren es doch gerade seine Kirchenmusiken, in denen er, obschon hier sein Wissen und Können so sehr hätte zur Geltung kommen sollen, sich mehr und mehr von dem strengen Satze abwendete, der bis dahin der herrschende gewesen war. Er verliess den polyphonen Styl und schuf die Mehrzahl seiner kirchlichen Arbeiten in einer melodisch rhythmischen Homophonie, die für diesen Zweig der Kunst ein Neues war.

Diese Modification würde an sich einen Tadel in keiner Weise begründen können. Denn der polyphone Styl bestand nicht um seiner selbst willen, und wurde nicht deshalb geschätzt, weil es der polyphone Styl war, sondern weil er tiefe, edle, ernste Wirkungen erzeugt hatte, weil sein Charakter unmittelbar in dem religiösen Ideenkreise wurzelte, dem die Musik der protestantischen Kirche ihre Erfolge und ihre Verbreitung verdankte. Konnten diese Wirkungen auf anderem Wege erreicht, der Charakter zu einem neuen Ausdruck gebracht werden, wer wäre berechtigt gewesen, dagegen Einspruch zu erheben?

Aber man begegnet hier einer Erscheinung, deren Herr zu werden dem Verfasser ein sorgfältiges und langes

Studium und nicht geringe persönliche Ueberwindung gekostet hat.

Wie es keineswegs ein blosser Zufall war, dass die Musik der evangelischen Kirche in Deutschland sich so gestaltet hatte, wie sie im Laufe des vorigen Jahrhunderts gestaltet war, und wie es auch keineswegs als eine bloss zufällige Erscheinung betrachtet werden darf, dass sie bei dem Eintritt jener grossen Musikperiode, die das Ende dieses Jahrhunderts heraufführte, im Wesentlichen dieselbe blieb und auch bis jetzt geblieben ist: so war es auch kein Zufall, sondern eine innere Nothwendigkeit, dass Emanuel Bach andre Wege beschritt als seine Vorgänger. Für ihn war die Kirchenmusik eine Pflichterfüllung, der er gewissenhaft oblag, indem er componirte, einstudirte, dirigirte. Er hat es an nichts von allem dem fehlen lassen, was die in der Kirche versammelte Gemeinde von dem Ritus des Gottesdienstes und der hergebrachten Ausschmückung desselben durch die Musik in Anspruch zu nehmen hatte. Aber seine künstlerische Neigung folgte anderen Bahnen. Fehlte es ihm für das Schaffen wirklicher Kirchenmusiken an dem Ernst, den die Aufgabe erfordert hätte? Besass er die Tiefe und Hingebung nicht, die der kirchliche Dienst verlangen durfte? Hielt er die künstlerische Durcharbeitung, zu der er sich hätte verpflichtet erachten müssen, für kein Gebot der Nothwendigkeit? Glaubte er, mit einfacheren geringeren Mitteln dieselbe Wirkung erreichen zu können, welche die ernste Arbeit herbeigeführt haben würde? Oder war es ihm, der in allen seinen künstlerischen Bestrebungen ein so grosses Gewicht auf die Stimme des Publikums, auf den besonderen Erfolg des Augenblicks legte, nur darum zu thun, diesen zu gewinnen?

Seine Kirchenstücke, die auf alle diese Fragen Antwort zu geben haben, machen in der grossen Mehrzahl den Eindruck, als ob sie für ein nur oberflächlich auffassendes Publikum flüchtig und schnell hingeworfen seien. Es darf

in dieser Beziehung wohl auf seine 21 Passions-Musiken verwiesen werden. Wenn irgendwo, so wären hier Ernst und Tiefe in Auffassung und Durchführung an ihrer Stelle gewesen. Man findet dessen aber nur wenig darin. Auch die zahlreichen Einführungs-Musiken für Prediger, welche doch als nichts anderes denn als eine Art ausgedehnter Kirchen-Cantaten betrachtet werden können, stehen auf einem ähnlichen Standpunkt.

So viel Schönes im Uebrigen in seinen einzelnen Kirchen-Chören lag, ein Ganzes und Befriedigendes hat er nur in dem überaus grossartigen „Heilig" gegeben. Alles Andere war Stückwerk, Einzelheit, bestimmt, hie und da einem Conglomerat verschiedener Musikstücke, welche zum Theil von verschiedenen Tonsetzern herrührten, für irgend einen kirchlichen Zweck einverleibt zu werden.

Wie in der Behandlung des Allgemeinen, so findet man auch im Einzelnen den gleichen Mangel an ernstem Schaffen wieder. Nicht allein der Styl im Grossen und Ganzen ist es, der sich von dem kirchlichen Grundton, den er erfordert hätte, entfernt. Auch die Einzelheiten, auf denen er beruht, bezeugen eine gewisse Oberflächlichkeit, eine Art von Schematismus, die sich mit dem Ernst und der Tiefe kirchlicher Gedanken und Stimmungen nicht verträgt.

Das Orchester in Bach's Kirchensachen ist dürftig. Zu eigentlichen Orchester-Sinfonien oder Ouverturen, wie wir sie bei Sebastian Bach und Händel so oft finden, und wie sie auch Friedemann Bach mehrfach gesetzt hat, versteigt er sich nicht.

An gewissen Aeusserlichkeiten lässt er es nicht fehlen. Die Trompeten und Pauken werden nicht geschont. Ihre Verwendung hört gewissermassen auf, Mittel zu sein, und wird Selbstzweck. Die Musik mit dem äusseren Lärm und Glanz, den diese Instrumente herbeiführen, wurde freilich von der Kirchen-Gemeinde verlangt. Selbst bei der Einführung von Leichen-Geschwornen durften Trompeten und

Pauken nicht fehlen. Man liest in den damaligen Blättern beispielsweise als öffentliche Ankündigungen[1]): „Am bevorstehenden 25. Sonntage nach Trinitatis wird zu St. Catharinen wegen Einführung eines Leichnams-Geschwornen die Musik, statt Vormittags, des Nachmittags mit Pauken und Trompeten und voller Besetzung aller Instrumente aufgeführt werden.“ Und ferner: „Am morgenden Neujahrstage (1769) wie auch heut in der Vesper wird von dem Herrn Kapellmeister Bach in der St Catharinen-Kirche eine vortreffliche Musik unter Pauken und Trompeten aufgeführt werden. Der Text dazu etc.“ Konnte und durfte aber diese äusserliche Richtung dazu führen, den der Kunst geweihten Theil des Gottesdienstes nur als etwas rein Aeusserliches zu behandeln? Waren die Kirchen-Gemeinden Hamburgs, deren musikalische Führung so lange in Telemann's Händen gelegen hatte, so entartet, dass sie bei dem Vorhandensein zureichender äusserer Mittel nicht der Fortbildung, der Erhebung zu einem höheren Grade von Auffassung fähig gewesen wären? Wenn man sieht, dass dieselben, um vor und nach der Früh-Predigt ein Passions-Oratorium zu hören, des Morgens schon um 7 Uhr zur Kirche wandern, so ist dies billig zu bezweifeln[2]). Auch weiss man ja, dass Telemann durch seinen „harmonischen Gottesdienst“ (Hamburg, 1725) in ernsterer Weise

---

[1]) Hamb. Unparth. Correspondent. 1768. No. 183 u. 210.

Auch die Gemeinnützigen Hamburger Anzeigen von 1777. Stk. 13. enthalten eine ähnliche Nachricht für das Publikum.

„Am 1. Februar ist zu St. Nicolai Musikalische Vesper, und den Tag darauf Vormittag Musik daselbst. Nachmittags aber wird zu St. Catharinen bei voller Musik mit Trompeten und Pauken in einem anderen Stücke der neu erwählte Herr Leichen-Geschworne eingeführt“

[2]) Hamb. Unparth. Correspondent, 1771. No. 44. „Am nächstkommenden Freitag, als den 28. März wird das Passions-Oratorium: „Seeliges Erwägen“ betitelt, in der heil. Geist-Kirche, in voller Musik, vor und nach der Predigt aufgeführt werden. Der Anfang ist des Morgens 7 Uhr.

zu wirken bemüht gewesen war, und dass er, ein Contrapunktist ersten Ranges und dazu ein wie Wenige fruchtbarer Tonsetzer, eine grosse Menge vortrefflicher Arbeiten für die dortigen Kirchen geschrieben hat. Diese haben sich noch während der Zeit Bach's dort erhalten und sind mehrfach von diesem aufgeführt worden[1]). Sie waren in der Weise der Kirchenmusiken der alten Schule gesetzt und verläugneten den polyphonen Styl nicht. Ihre, so wie die wiederholte Aufführung von Cantaten Wilhelm Friedemann's und des alten Grossoheims Johann Christoph Bach, des grossen Contrapunktisten aus Eisenach, in den Kirchen Hamburgs zeigt, dass dort auch die ernste Richtung in der Kunst nicht ohne Anklang geblieben war, und dass Bach dies wohl zu schätzen wusste.

---

[1]) Die in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Originalien einer grossen Zahl von Kirchen-Cantaten aus der Feder Telemann's sind vielfach mit eigenhändigen Bemerkungen und Aufschriften von C. Ph. E. Bach versehen, und zwar in Stimmen und Partitur. Daraus ergiebt sich, dass sie von ihm aufgeführt worden sind. Unter ihnen befindet sich, was der Merkwürdigkeit wegen hier mitgetheilt werden mag, eine Cantate „Auf's Dankfest wegen des Sieges bei Lowositz, den 1. Febr. 1756." „Auch wegen des Sieges bei Freiberg, p. Tr. Dom. XXII. 1762" woraus sich ergiebt, in wie hohem Grade das Hamburg des vorigen Jahrhunderts den grossen König von Preussen und seine Siege feierte und verehrte. Diese Cantate enthält einen im polyphonen Styl gesetzten Chor mit Fuge: Hallelujah, Amen, in welchen mit dem Geschmetter der Trompeten und Pauken der Satz: Alles was Odem hat, lobe den Herrn! eingeflochten ist, ferner drei Choräle, ein Duett und zwei Arien. Sie ist, abgesehen von ihrer musikalischen Bedeutung ein werthvoller historischer Beitrag zur Beurtheilung der Geschichte Friedrich's des Grossen.

Telemann's Kirchen-Cantaten enthielten meist einen im polyphonen Styl gesetzten Chor, eine oder zwei Arien mit dazu gehörigen Recitativen und einen im einfach 4-stimmigen Satze geschriebenen Choral.

Sein „harmonischer Gottesdienst" (Hamburg, 1725) dagegen enthält nur Cantaten ohne Choral und Chor, aus Recitativen und Arien bestehend, die über bezifferten Bass und mit Begleitung von einem oder zwei Instrumenten gesetzt sind.

Man findet auf der anderen Seite, dass für die Kirchenmusiken überhaupt ein lebhaftes Interesse vorwaltete. Nicht bloss die immerhin ziemlich bedeutenden Mittel, welche die Stadt hierauf verwendete und welche erst nach Bach's Tode einer Einschränkung unterworfen wurden, deuten darauf hin. Es ergiebt sich dies auch aus der Aufmerksamkeit, mit der man von vornherein Bach's Musikaufführungen gefolgt ist[1]). „Da Herr Kapellmeister Bach sein Hamburgisches Musik-Directorat auf Ostern des verwichenen 1768. Jahres angetreten hat, so dient den Musikliebhabern hiemit zur Nachricht, dass nunmehro von da bis hieher ein completer Jahrgang der Texte zur Musik, welche in dieser Zeit von gedachtem Herrn Kapellmeister in hiesigen Hauptkirchen aufgeführet worden, bei Herrn Grund am Fischmarkt für 1 Mark 8 Schilling zu haben sind.“ Könnte eine solche Sammlung von blossen Texten für erforderlich erachtet worden sein, wenn nicht das Interesse an der Musik ein verhältnissmässig lebhaftes gewesen wäre?

Nun sind zwar Aeusserungen von Bach wie von Burney bekannt, welche darauf schliessen lassen, dass das Hamburger Publikum keine sonderliche Neigung für tiefe und ernste Musik gehabt habe, und dass sich Bach selbst schämte, einem Fremden wie Burney so wenig Vorzügliches bieten zu können. Auch sagt Reichardt[2]) über die zur Ausführung von Musiken vorhandenen Mittel: „Die Ripienisten sind hier grösstentheils schlecht und die Sänger elend,“ eine Beobachtung, die Burney bestätigt, indem er bemerkt[3]): „Nach diesem Besuche brachte mich zwar Bach nach der Catharinen-Kirche, woselbst ich eine schöne Musik von seiner Composition hörte, die aber für die grosse Kirche zu schwach besetzt war und die auch von der Versammlung zu unaufmerksam angehört wurde.“ Aber könnte dies nicht

---

1) Hamb. Unparth. Correspondent. 1769. 43.
2) Briefe eines aufmerks. Reisenden. Th. II. S 40.
3) Musik. Reise. Th. III. S. 191.

grade ein Zeichen sein, dass die Musik selbst nicht anregend genug für die Versammlung gewesen wäre? Jedenfalls konnte in der Schwäche der Ripienisten, in der elenden Beschaffenheit der Sänger und in der nicht genügenden Besetzung des Chors kein Grund liegen, grade so zu schreiben, wie Bach seine Kirchenmusiken geschrieben hat. Das Publikum wird in der grossen Mehrzahl stets geneigt sein, die sinnliche Richtung der Kunst dem Ernste und der Tiefe derselben vorzuziehen. Die Aufgabe des schaffenden wie des darstellenden Künstlers ist es, dem Hörerkreise nicht in jener falschen Richtung zu folgen, sondern ihn zu den edleren Aufgaben, welche die Kunst zu lösen hat, herüberzuziehen.

Wenn man von dieser allgemeinen Betrachtung aus auf die Instrumental-Verwendung zurückkommt, wie man sie bei Emanuel Bach findet, so darf man den Fortschritt nicht unbeachtet lassen, der grade nach dieser Seite der Kirchenmusik hin durch Sebastian Bach bewirkt worden war. Dieser grosse Tonsetzer hatte, im Gegensatz zu der bis dahin gebräuchlichen Schreibart, dem Orchester eine selbständigere Haltung gegeben, in ihm die einzelnen Instrumente gleichsam mitsprechen lassen. Er hatte dadurch seinen Tonsätzen einen besonderen Reiz und eine Tiefe aufzuprägen gewusst, die man bis dahin nicht zu ahnen im Stande gewesen war. Aber nicht allein in dieser Weise, sondern auch in der sinnreichen Verwendung der einzelnen Instrumente, ihrer concertirenden Behandlung und der charakteristischen Wirkung, die er durch ihre Verbindung mit der Gesangsstimme herbeizuführen suchte, durch das eigenthümliche Colorit, welches er dadurch dem Musikstück aufprägte, hatte er sich auf den Standpunkt eines Regenerators der instrumentalen Kunst gestellt. Händel, wiewohl weniger erschöpfend, arbeitete doch sein Orchester in dem Sinne vollständiger Selbständigkeit. In seinen Gesangswerken, sowohl für den Solo-Gesang als für den Chor, war die Gesammtwirkung, die imponirende Grösse des die

einzelnen Sätze beherrschenden Gedankens das Wesentliche. Im Festhalten dieser Forderung, in völliger Einheit mit dem Inhalt des Stücks war sein Orchester behandelt. Kraft und Kühnheit des Ausdrucks standen ihm wie Sebastian Bach über der Süsse der Empfindung und über dem sinnlichen Behagen an der Schönheit des Wohlklangs. Bei beiden würde es schwer geworden sein, den Gesang von der Begleitung unabhängig zu denken, oder umgekehrt.

Nach dieser Seite hin hatte Emanuel Bach's Aufenthalt in Berlin eine Wandlung herbeigeführt. Der erste Cembalist seiner Zeit hatte zu lange der Uebung der generalbassmässigen Flötenbegleitung Friedrich's des Grossen obliegen müssen, um nicht den Gang der Melodie und der concertirenden Hauptstimme, mochte dies nun die Flöte oder der Gesang sein, als das Wesentliche des musikalischen Ausdrucks betrachten gelernt zu haben. Aus dem Concert-Salon und von der Opernbühne her drängte sich ihm dieselbe Erscheinung entgegen. Er hatte sich daran gewöhnt, in der Begleitung der leitenden Cantilene nicht etwa ein gleichmässig wirkendes, sondern ein mehr oder weniger dienendes Element zu erkennen. Und so kam es auch, dass er, ohne den Fortschritt seiner grossen Vorgänger zu beachten, das Orchester in der früher hergebrachten und in der Oper eingebürgerten Weise lediglich als Begleitungsform verwendet hat. Wohl führte ihn sein reicher, dem Fortschritt zustrebender Geist hie und da über die engen Grenzen dieser Behandlungsweise hinweg. Auch in der gewöhnlichen Anwendung der Instrumente sind nicht selten ein gewisser Glanz, Weichheit und Fülle des harmonischen Eindrucks, Züge der feinsten orchestralen Combination bemerkbar. Im Grossen und Ganzen aber ist nicht zu verkennen, dass Emanuel Bach, der mit seinen bedeutenden Gaben und nach der ausserordentlichen Schule, die ihm zu Theil geworden war, so wie nach der besonderen Richtung seines Geistes, wie Wenige berufen gewesen wäre, auch für die Orchester-Musik das so nothwendige Zwischenglied zwischen

der alten und der neueren Kunstschule, die sich vorzubereiten begann, zu bilden, diese Aufgabe nicht erfüllt hat. So bedeutend er nach vielen Richtungen hin dasteht, so hat er grade in dem wichtigsten Punkte der modernen Kunstentwickelung, in der Orchesterbehandlung, insbesondere in der Verwendung der Instrumente zu dem Gesange, so wenig geleistet, dass man den von ihm bewirkten Fortschritt nur für unerheblich erachten kann.

Aehnliches ist von ihm in Bezug auf die Behandlung der Arie zu sagen. Sebastian Bach und Händel hatten ihrerseits wohl an der alten, von Scarlatti herrührenden dreitheiligen Form festgehalten. Aber ihre Arien, so sehr sie hie und da veraltet erscheinen mögen, waren doch nicht bloss formell gegliederte Gesangsstücke, sondern ihrem geistigen Inhalt nach mit den Werken, denen sie angehörten, eng verwachsen. Bach, der Vater, hat auch keinen Augenblick geschwankt, überall, wo er dem Zuhörer mit noch grösserer Unmittelbarkeit näher zu treten gewillt war, sich seine eigne Form zu schaffen, wie er sie dem beabsichtigten Ausdrucke am angemessensten fand.

Auch Händel ging von der alten Form mit kühnem Geiste oft genug ab, oder legte doch in besonders hervortretenden Fällen in den Gesang so wie in die überall bei ihm höchst charakteristische Begleitung eine Kraft und Fülle des Ausdrucks, welche die schablonenmässige Form, wo diese beibehalten war, leicht vergessen liess.

Bei Graun finden wir dies nicht. Aber seine Arien sind Meisterstücke, theils von fliessend sangbarer Melodie, theils von schwungvoller Pracht.

Emanuel Bach's Arien dagegen sind die Stiefkinder seiner Muse. So vielen Raum er ihnen widmet, so zart und gesangvoll mitunter die Melodie, so glücklich die Modulation, hie und da selbst die orchestralen Effecte sind, so erkennt man doch in ihrer sich fast immer wiederholenden gleichmässigen Darstellungsweise, in der vorherrschenden Interesselosigkeit der Gedanken und in dem überwiegend

stereotypen Charakter ihrer Begleitung, dass er vor Allem nur darauf bedacht gewesen ist, dem versammelten Kirchen- oder Concertpublikum durch Vorführung eines gesangmässigen Musikstücks Genüge zu leisten. Der Chor, auf dem bis dahin die wesentliche Wirkung der Cantaten-Musik beruht hatte, war damals kaum in die Oper eingeführt, zwei- und dreistimmige Sätze wurden in ihr äusserst selten angewandt, das Ensemble von Solostimmen aber sollte erst erfunden werden[1]). Nun musste Emanuel Bach von Leipzig her wohl die grosse Wirkung kennen, die in dem Kirchenchore lag, zumal in dessen kunstmässiger Verbindung mit dem Choral. Aber es scheint, dass die Gewohnheit und die Hinneigung zu dem lyrischen Theile der Musik bei ihm stärker gewesen seien, als die künstlerische Ueberzeugung von dem, was dauernd und nachhaltig wirken müsse. So suchte er den Schwerpunkt seiner Kirchenmusiken eben da, wo er den Schwerpunkt der Oper gefunden hatte, nämlich in der Arie, und zwar in der Arie in ihrer überkommenen Form, in dem Solo-Gesange, der um seiner selbst willen geschrieben wurde.

An diesem Fehler kranken alle seine geistlichen Musiken. Ihm vorzugsweise ist es zuzuschreiben, dass dieselben bald vergessen worden sind. Er konnte oder wollte sich nicht dazu erheben, das Publikum, für welches er schrieb, zu sich emporzuziehen. Er bequemte sich seiner ephemeren Geschmacksrichtung und stieg zu ihm herab. Bach sagt von sich selbst[2]): „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und für's Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch Allezeit mehr gebunden gewesen,

---

[1]) Welch' grosser Werth zu jener Zeit auf die Arie gelegt wurde, ergiebt sich beispielsweise daraus, dass Friedrich II. mit eigner Hand zu einer Arie aus der Oper Cleofide von Hasse für den Sänger Porporino Veränderungen (und zwar von unglaublicher Schwierigkeit) gesetzt hatte, deren Original-Handschrift (aus dem Nachlasse Carl Philipp Emanuel Bach's herrührend und von ihm bescheinigt) sich in der K. Bibliothek zu Berlin befindet.

[2]) Burney, Musik. Reisen. III. S. 208.

als bei den wenigen Stücken, die ich bloss für mich verfertigt habe. Ich habe sogar bisweilen lächerlichen Vorschriften folgen müssen; indessen kann es sein, dass dergleichen nicht eben angenehme Umstände mein Genie zu gewissen Erfindungen aufgefordert haben, worauf ich vielleicht ausserdem nicht würde gefallen sein."

Dies sich abhängigmachen von dem schlechten Geschmack des Publikums und den lächerlichen Vorschriften Einzelner entschuldigt aber nichts. Es wird wohl wenige Künstler geben, die nicht mehr oder minder von äusseren Verhältnissen abhängig wären. Was würde aus der Kunst werden, wenn alle nach den Grundsätzen handeln wollten, denen Emanuel Bach folgen zu müssen erklärt hat? Glücklicher Weise ist auch er ihnen nur in einem Theile seiner Arbeiten gefolgt[1]).

Vielleicht hatten die Erfahrungen, an denen sein Vater und Lehrer von Arnstadt aus gekrankt hatte, die bis in seine letzte Zeit hin seine Begleiter geblieben waren, und ihn in so manchen Conflict mit den äusseren, sein Leben beherr-

---

1) Auch die Zeit Bach's hatte, so überaus hoch er von ihr verehrt wurde, ein Gefühl davon, dass seine Connivenz gegen das Publikum ihn nicht überall den rechten Weg geführt habe. Es wird unter Anderem, gelegentlich der Beurtheilung eines Hefts seiner Sonaten für Kenner und Liebhaber (hier jedenfalls an falscher Stelle) gesagt: „Dass doch ein solcher Mann auch glaubt, sich nach der Mode, d. h. nach dem verdorbenen Geschmack der Liebhaber richten zu müssen — ein Mann, den keine besondere Lage dazu zwingt — dem es vielmehr das Schicksal so gut hat werden lassen, dass er ohne alle Hinderung, ohne allen Nachtheil für seine Zärtlichkeit, ruhig seine einmal erwählte Strasse durch's Leben wandern konnte." Allg. Musik. Almanach v. 1783 (Schwickert). S. 141.

Derselbe Vorwurf hat auch Graun für seine Opernmusik getroffen. Dieser hatte sich einmal gegen die Einmischung seines Königlichen Gebieters aufgelehnt. In den meisten Fällen hat er dies nicht gethan. Hier lag die Sache freilich ganz anders, denn die K. Oper zu Berlin war die Oper Friedrich's des Grossen, und dieser hatte ein gewisses Recht, dabei mitzusprechen. Und doch an dem, was Graun ausserhalb der Oper geleistet, erkennt man, was die Oper dadurch verloren hat, dass er nicht in voller Freiheit arbeiten konnte.

schenden Verhältnissen gesetzt hatten, einigen Einfluss auf die Anschauungen des Sohnes geübt, diesem eine grössere Geschmeidigkeit nach aussen hin nützlich erscheinen lassen. Vielleicht trat auch ab und zu das Schicksal seines Bruders Friedemann vor seine Seele, der, vielfach den Concessionen an den Geschmack des Publikums widerstrebend, Veränderungen an den überkommenen Traditionen, zumal in der Kirchenmusik abweisend, an seiner musikalischen Starrheit nicht weniger wie an seiner inneren Zerfahrenheit zu Grunde gegangen war. So gerieth er in seinen Kirchenmusiken auf einen Weg, der nicht überall als der rechte anerkannt werden kann. Seine Kirchenmusiken sind ein Gemisch von Talent und Grösse und von Oberflächlichkeit, Breite und Interesselosigkeit, wie es dessen wenige giebt. In ihnen findet man nicht jene organischen Gestaltungen, mit denen die alte Schule die Kirche versorgt hatte. Für Muster neuerer Arbeit aber fehlte ihnen derjenige Grad innerer Vollendung und Tiefe, der allein geeignet gewesen wäre, ihnen eine bleibende Stelle in dem Kreise grosser Kunstwerke zu schaffen. Wohl mochte ihre weiche, durchsichtige Form, der melodische Reiz, der ihnen keineswegs fehlte, das concertmässig Unterhaltende, namentlich in den vielen Arien, dem Publikum, wie es sich in den Kirchen Hamburg's zusammenfand, zusagen. Einem ernsten Sinn aber konnten diese Musiken auch zu ihrer Zeit nicht genügen.

Darum muss man ihren absoluten Werth für sehr bedingt erachten. Hatten sie einen relativ höheren Werth, insofern sie dazu beitrugen, aus der alten strengen in die neuere Schule überzuleiten? Oeffneten sie der folgenden Generation von Künstlern neue Bahnen? Ebneten sie ihnen die Pfade für ihr Wirken und Schaffen? Auch diese Fragen müssen mit Nein beantwortet werden. Emanuel Bach hat in dem Neuen, was seine Kirchenmusiken darboten, keine Organismen erzeugt, die fortbildungsfähig gewesen wären. Sie waren nicht aus seiner innersten Seele

hervorgegangen und es lag in ihnen daher nichts, das hätte Frucht tragen können. Er hat daher zwar Zeitgenossen gefunden, die wie er arbeiten, z. B. seinen Freund Benda, dessen Kirchenmusiken den seinen sehr ähnlich, von ihm abgeschrieben und vielfach aufgeführt wurden; aber er hat keine Nachfolger gehabt. Seine Werke aus diesem bedeutenden Theile seiner Künstlerlaufbahn sind vergessen, mit Recht vergessen. Er hätte Grösseres, Dauernderes schaffen können. Ihm fehlte die Anmuth und der melodische Reiz nicht, der Haydn gross gemacht hat. Sein Genius war in vielen Richtungen dem Mozart's nahe verwandt. Er hat es vorgezogen, einem beschränkten Kreise seiner Zeit Genüge zu leisten, und stieg deshalb von der Höhe herab, zu der ihm die Bahn offen lag.

Die Betrachtung des Einzelnen führt zunächst zu seinen

a) Prediger-Einführungs-Musiken,

einer ziemlich bestimmt ausgeprägten Gattung von Kirchen-Cantaten.

Die Einführung der Geistlichen in ihr Amt war nach der zu Hamburg herrschenden kirchlichen Sitte von jeher als ein grosses Fest betrachtet worden, das mit einem gewissen Pompe gefeiert wurde. Grosse Mahlzeiten hatten hier so wenig wie ehedem in Leipzig gefehlt, waren aber seit 1757 abgeschafft und wurden mit den dazu gehörigen Emolumenten (Möblirungs-, sowie Reise- und Transport-Kosten) in Geld (mit 800 Thlr.) abgefunden[1]). So war nur der kirchliche Ritus übrig geblieben, und an diesem hielt man fest. Bei der Einführungs-Ceremonie sollten dem alten Herkommen gemäss alle anderen Pastoren, die Kirchspiel-Herren und die Geschwornen zugegen sein. Zur Zeit Bach's geschah die Einführung in Gegenwort aller Derer,

---

1) **Mönkenberg**, die St. Nicolai-Kirche in Hamburg. S. 99. Ueber die Prediger-Einführungen in Leipzig, siehe J. S. Bach. Th. I. S. 162.

die zum Ministerio gehörten, der Kirchspielsherren, der Diaconen und Subdiaconen der Kirche. Die Feierlichkeit fand nicht an Sonn- und Festtagen, sondern nach der Wochenpredigt des Pastors statt. Bei solchen Gelegenheiten wurde dem Gottesdienste eine Musik hinzugefügt, deren erster Theil vor, der zweite Theil nach der Predigt aufgeführt wurde und deren Text in der allgemeinen Form der Kirchen-Cantaten gefertigt, den speciellen Umständen entsprechen musste.

Das Publikum wurde hievon durch die öffentlichen Blätter in Kenntniss gesetzt, wobei naturlich der Trompeten und Pauken ganz besonders gedacht wurde[1]).

Bach hat solcher Einführungs-Musiken eine grosse Menge gefertigt, nämlich:

1. 1769: für Hrn. Palm, Pastor zu St. Nicolai,
2. 1771: für Hrn. Klefeker, Pastor zu Moorfleath,
3. 1771: für Hrn. Schumacher, Pastor zu St. Jacobi (geb. 1738 zu Buxtehude und Nachfolger von Erdmann Gottfried Neumeister[2]),
4. 1772: für Hrn. Haeseler, Pastor zu Allersmöhe,
5. 1772: für Hrn. Hornborstl, Pastor zu St. Nicolai,
6. 1773: für Hrn. Winkler, seit 1772 erwählter Pastor zu Sanct Nicolai,
7. 1773: für Hrn. Dohren, Pastor an der Heiligen Geistkirche,
8. 1775: für Hrn. Michaelsen, Pastor an der Weisenhauskirche,
9. 1775: für Hrn. Friederici, Pastor zu St. Petri, geb. 1730, früher K. Preuss. Feld-Prediger, seit 1770 General-Superintendent des Fürstenthums Grabenhagen,
10. 1777: für Hrn. Gerling, Pastor zu St. Jacobi, geb. 1745,
11. 1778: für Hrn. Christian Sturm, Pastor zu St. Petri, geb. zu Augsburg am 25. Januar 1740, seit 1762 Lehrer am Padagogio zu Halle, 1765 Conrector zu Sorau, 1767 Prediger zu Halle, 1769 zweiter Prediger zu Magde

---

[1]) So liest man in dem Hamburger Correspondenten von 1769. Nro. 103: „Der neu verfertigte und vom Herrn Kapellmeister Bach mit grösstem Fleisse componirte Text zur Musik, so den 12. July bei dem Antritt des Amtes des Herrn Pastor Palm in der St. Nicolai-Kirche unter Trompeten und Pauken aufgeführt werden wird, ist bei Herrn C. Grund auf dem Fischmarkt für 2 Schillinge bereits gedruckt zu haben".

[2]) Bitter, J. S. Bach. Th. I. S. 137.

burg, † 26. Aug. 1786, und war für unsern Meister von besonderer Bedeutung durch seine Geistlichen Lieder,

12. 1780: für Hrn. Rambach, Haupt-Pastor zu St. Michaelis, geb. 27. März 1737,
13. 1782: für Hrn. Jänisch, Pastor in Altendamm (Hamburger Landgebiet), † am 5. Aug. 1818,
14. 1783: für Hrn. Lüttkens, Pastor an der Mohrenflether Kirche,
15. 1785: für Hrn. Schäffer, Pastor zu St Nicolai,
16. 1785: für Hrn. Gasie, Pastor zu St. Michaelis, geb. zu Hamburg 1759 † 1813,
17. 1786: für Hrn. Cropp, Pastor an der Mohrenflether Kirche,
18. 1786: für Hrn. Müller, Pastor zu St. Petri, Sohn des ehemaligen Rectors am Johanneum,
19. 1787: für Hrn. Berckhan, seit 1736 zum Pastor an der Sanct Catharinen-Kirche erwählt,
20. 1787: für Hrn. Willerding, an Sturm's Stelle zum Pastor am St. Petri erwählt,
21. 1788: für Hrn. Runge, Pastor an der Billwerder Kirche,
21. 1788: für Hrn. Stöker, Pastor an der Allermöhen-Kirche.

Die letzten Beiden sind erst im Jahre 1789, also nach Bach's Tode eingeführt worden[1]).

Diesen Tonstücken würden noch als derselben Musik-Gattung angehörig anzureihen sein.

23. Aus dem Jahre 1773:
für Hrn. Rector Müller (geb. 1722 zu Wernigerode, seit 1754 Conrector, seit 1769 Rector adjunctus am Johanneum) und Hrn. Rector Schetelig, bei ihrer Einführung im Johanneum,

ferner:

24. Aus dem Nachlasse Bach's eine Einführungs-Musik ohne Titel[2]).

Die Form dieser Musiken war eine ziemlich bestimmt ausgeprägte. Ein Anfangschor, zahlreiche Recitative und Arien und am Schlusse eines jeden Theils ein Choral, der Umfang im Ganzen den der gewöhnlichen Cantaten-Musik

---

[1]) Quellen.

a. Witte, zuverlässige Nachrichten von den evangelischen Predigern zu Hamburg.

b. Haussen. Ausführliche Nachrichten über die Kirchen und Geistlichen zu Hamburg.

c. Geffken. Die grosse Michaelis-Kirche zu Hamburg.

[2]) Siehe die Zusammenstellung der Werke Emanuel Bach's. Anhang II.

übersteigend, alles dies wiederholt sich in ziemlich bestimmter Folge.

Nicht alle diese Einführungs-Musiken sind auf uns gekommen. Doch sind ihrer genug übrig geblieben, um aus ihnen ein bestimmtes Urtheil ziehen zu können.

Die Einführungs-Musik des Pastors Schumacher's 1771. Die Originalpartitur enthält die Bemerkung: „Der Anfang bis zum Recit. (wie felsenfest) vom Herrn Kapellmeister Bach. Das folgende von mir (Syndicus Schuback in Hamburg). Das letzte Recit. (Er, den du zu uns) vom Herrn Kapellmeister Bach." Dieser Original-Partitur ist vorgeheftet der „Text zur Musik, als der Wohlehrwürdige, in Gott Andächtige und Hochgelahrte Herr, Herr Otto Christian Schuhmacher, den 8. November 1771 als Diaconus an der St. Jacobi-Kirche in Hamburg eingesegnet ward, aufgeführet von Carl Philipp Emanuel Bach, des Hamburgischen Musik-Chors Director."

Dieser Text, dem man im Ganzen eine gewisse Würde und talentvolle Behandlung nicht absprechen kann, war von Ebeling, dem Aufseher der Handels-Schule zu Hamburg, einem der Musik mit Enthusiasmus ergebenen und Bach nahe befreundeten Mann gefertigt. Hamburger Blätter aus jener Zeit[1]) sagen darüber: „Da die Kirchenmusik einen Theil unsres öffentlichen Gottesdienstes ausmacht, so wäre sehr zu wünschen, dass alle sogenannten Musiktexte so gut und der Würde der Religion so angemessen wären, als derjenige ist, welchen wir heut' unsern Lesern bekannt machen. Der Herr M. Ebeling, Aufseher der hiesigen Handlungs-Akademie, ist der Verfasser desselben, wozu ihm die Einsegnung des Herrn Schumacher's, Diaconi bei hiesiger Jacobi-Kirche, Gelegenheit gegeben."

Die Musik war, wie oben erwähnt, nur theilweise von Bach. Die von Schuback componirten Nummern, von

---

1) Hamb. Unparth. Correspondent v. 1771. Nro. 181.

denen einige aufbewahrt sind, sind unbedeutend und mögen gegen die Bach'schen Stücke stark zurückgetreten sein. Diese letzteren bestehen in

No. 1. dem Eingangschor (D-dur $^3/_4$, 3 Trompeten, Pauken und Oboen, Streich-Quartett). „Ich will den Namen des Herrn preisen. Gebt unserm Gott allein die Ehre!“ welcher nach einem sehr feierlichen Eingange durchaus homophon, in rhythmisch melodischem Styl ohne jede thematische Verarbeitung der Motive kurz verläuft.

Ihm folgt:

No. 2. Rec. für Tenor, in welchem ein gesangvoll schönes Arioso, Larghetto. $^4/_4$ D-moll: Da wurden, ewig Dank sei Dir, Da wurden, Herr, auch wir! verflochten ist und woran sich

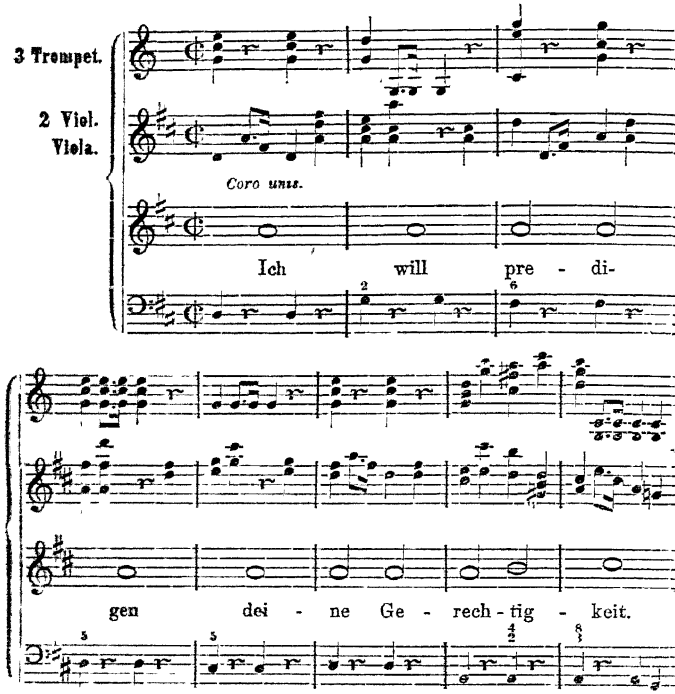
No. 3. Arie für Tenor (B-dur $^2/_4$, mit Streich-Quartett) anschliesst, deren Text:

Religion, du Glück der Welt,
Geschenk der Gottheit, Heil der Seelen,
Du ew'ger Trost, verlass' uns nicht;
Leit' uns durch dieses niedre Leben;
Lass' uns Deine Wege wählen;
O, wie himmlisch glänzt Dein Licht,
Glück der Welt, verlass' uns nicht.

der dem Gedichte voraufgegangenen Lobpreisungen ungeachtet, trockner ist, als dies billig erwartet werden dürfte.

So reicht denn auch die Musik dieser Arie durchaus nicht über jene grosse Zahl von Musikstücken hinaus, deren schablonenmässiges, nur der Routine folgendes Hinwerfen als ein Merkmal der Bach'schen Arien bezeichnet werden musste. Bach's Antheil an der ganzen Arbeit war nur gering. Dass er überhaupt auf eine solche Theilung der Composition einging, gehört wohl auch zu den Dingen, die Bedenken erregen dürfen. Was heut den französischen Opern-

und Vaudeville-Dichtern gestattet wird, konnte dies ihm in der Kirchenmusik erlaubt sein?

Andere Einführungs-Musiken sind von grösserer Bedeutung. So die für Prediger Haeseler 1772, deren Eingangschor (Allabr. moderato. 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Quartett) nach kurzer Instrumental-Einleitung in einer im unisono gesungenen Choral-Melodie zu kräftig bewegter Orchester-Begleitung den 40. Psalm (10 und 11)

in ziemlicher Breite ausführt, und der sehr durchsichtigen Partitur ungeachtet doch eines der besten und eigenthümlichsten Stücke aus dieser Gattung von Musiken Emanuel Bach's ist.

Dem Chor folgt ein accompagnirtes Recitativ (adagio un poco). „Die folgende Arie fällt gleich ein.“ Es

ist eine Arie in G-dur $^4/_4$, vom Quartett lebhaft begleitet, für Bass, sehr colorirt, nicht ohne Würde. „Hallelujah! Welch' ein Bund!" Nach einem Secco-Recitativ folgt der Choral: „Nun danket alle Gott", womit der erste Theil, kürzer als die Mehrzahl der ähnlichen Musiken, schliesst.

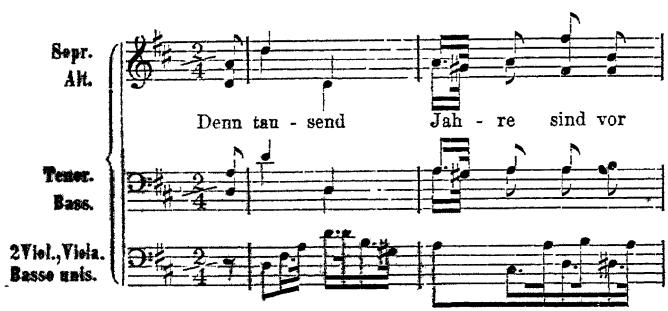
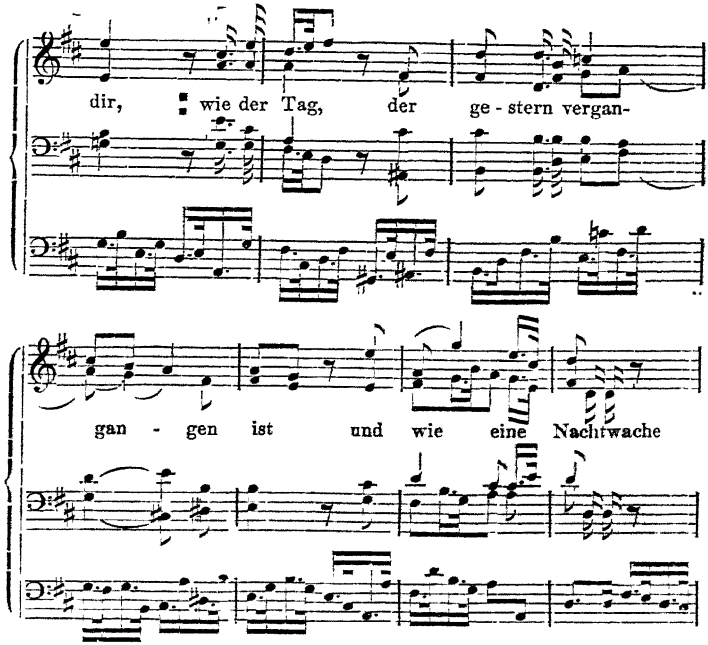
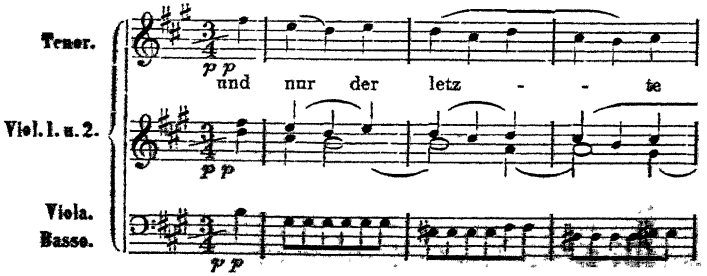
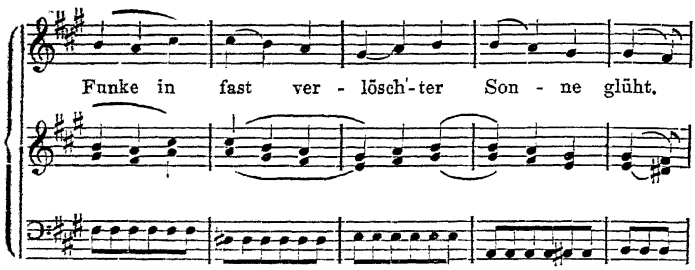
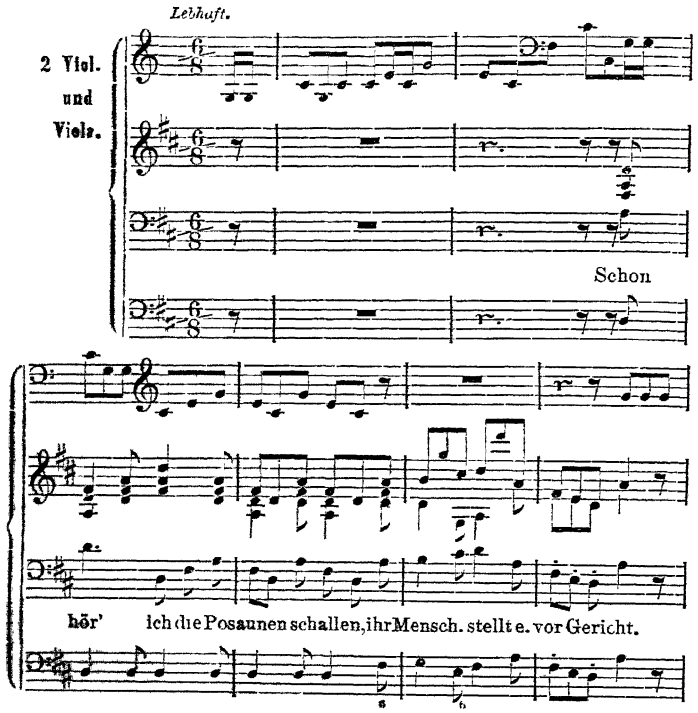
Der zweite Theil beginnt mit einem in dem Text als Gebetlied bezeichneten Chor, der 7 Strophen enthält, in D-dur $^3/_4$ mit 2 Oboen und 2 Bassons sonst nur mit dem Grundbass gesetzt ist, und dessen erster Satz kurz und melodisch in dem Em. Bach'schen Kirchenstyl verläuft. Dieser Satz wird nach einer von den Solostimmen des Tenor und Bass gesungenen, nur von 2 Bassons und dem Continuo begleiteten Strophe wiederholt. Ein zweiter Solosatz, von der Orgel und 2 Oboen begleitet, die weiterhin durch die Violinen und 2 Bassons abgelöst werden, führt zum dritten Male auf den ersten Chorsatz zurück, dessen Orchester-Begleitung 3 Trompeten und die Pauke hinzutreten. In diesem Wechsel und der Steigerung der instrumentalen Wirkung ist das Stück von nicht unbedeutendem Interesse. — Zum Beschluss wird der Anfangs-Chor des ersten Theils wiederholt.

Jedenfalls zeichnet sich diese Cantate vor der Mehrzahl der übrigen Bach'schen Einführungs-Musiken durch ihre Kürze und durch eine gewisse Würde und feierliche Pracht ihres Inhalts vortheilhaft aus. Sie gehörte eben noch zu den ersten ihrer Art. Der sonst so gewissenhafte Meister hatte sich noch nicht in dem Grade, wie es späterhin der Fall war, einer stereotypen Schnellschreiberei hingegeben, die seinen derartigen Arbeiten so wenig vortheilhaft gewesen ist.

Von geringerer Bedeutung ist die Einführungs-Musik für den Pastor Winkler (1773), welche die nicht unbedeutende Zahl von 17 zum Theil ziemlich langen Nummern enthielt, unter denen aber kaum mehr als der Chor No. 8 des ersten Theils „Heil uns, sein Frieden ist erschienen" wegen

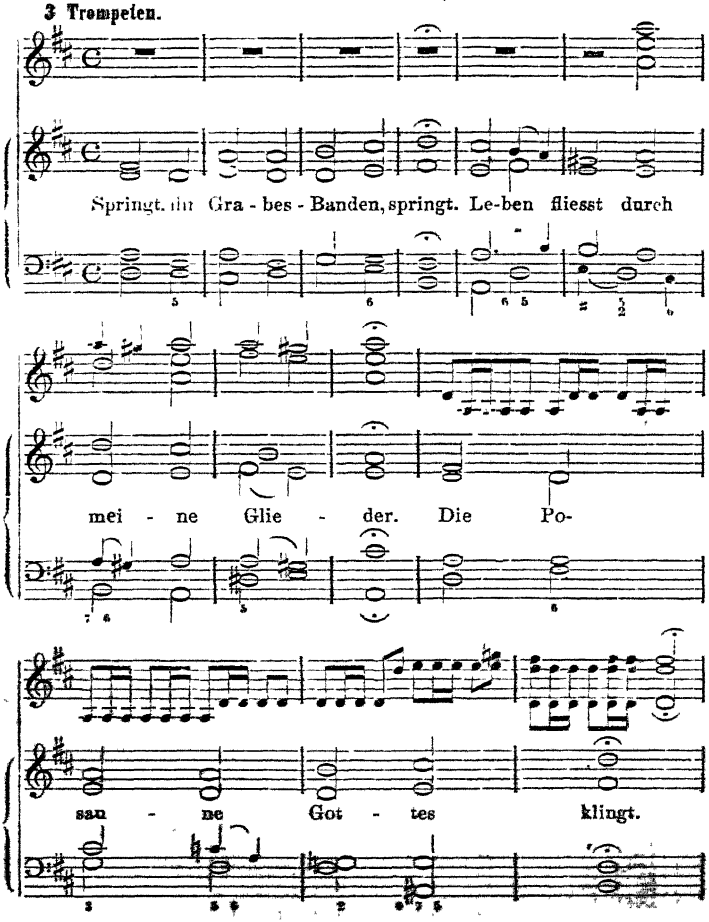
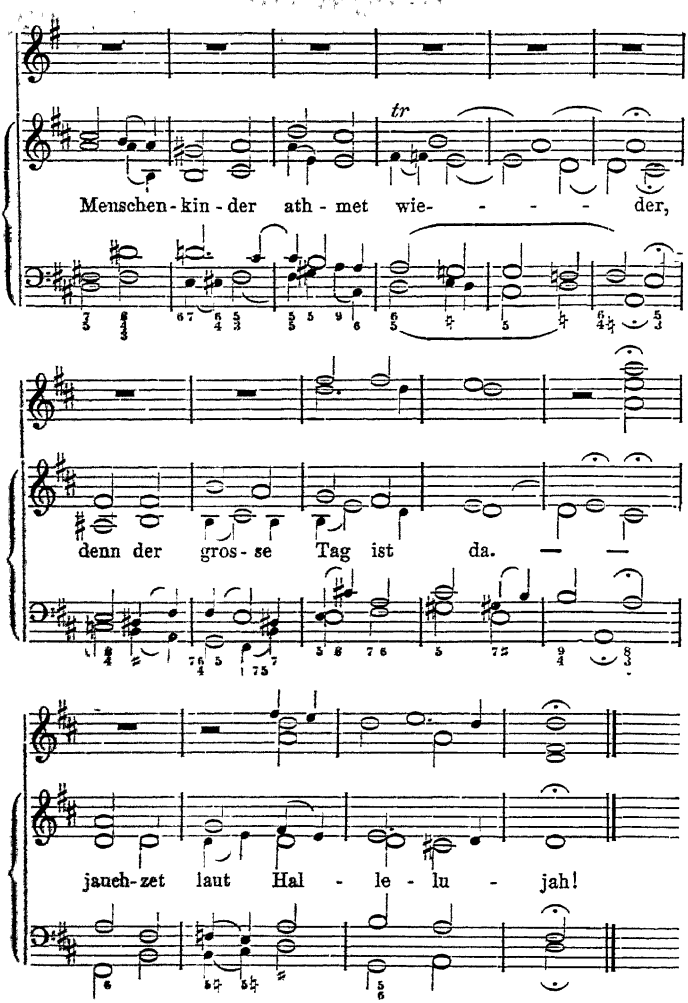
der darin vorkommenden, an ähnliche Arbeiten Sebastian Bach's erinnernden Vermischung von Chor und Recitativ bemerkenswerth ist. Ein schwungvolles Element waltet in dieser Arbeit nicht vor. Sie ist im Ganzen in dem Styl routinirter Mittelmässigkeit geschrieben. Am Schluss der Partitur findet sich die Bemerkung: „Nach der Einführung wird der erste Chor wiederholt."

Wenn man die Länge der Musik-Abtheilungen, der Predigt und des langen Einführungs-Ceremoniels in Erwägung nimmt, so ersieht man daraus, wie viel der musikalischen Fassungskraft der Hörer bei solchen Veranlassungen zugemuthet werden durfte.

Die K. Bibliothek zu Berlin besitzt noch die Original-Partituren von zwei Prediger-Einführungs-Musiken, auf denen weder das Jahr der Entstehung, noch der Name des eingeführten Predigers verzeichnet ist. Die eine derselben, mit dem Anfang „Herr Gott, Du bist unsere Zuversicht für und für" zeichnet sich durch einen schönen Text aus, in Folge dessen die Musik eine grössere Menge interessanter Züge bietet, als dies in den übrigen Musiken dieser Art der Fall ist. Sie beginnt mit einem 4stimmigen Chor. (D-dur $^2/_4$, Trompeten, Pauken, Oboen, Streich-Quartett.) Eigenthümlich fällt in das hierauf folgende Secco-Recitativ des Alt eine 4stimmig gesetzte recitativartige Stelle ein,

welche in ihrer von dem gewöhnlichen Wege so sehr abweichenden Structur an Seb. Bach erinnnert. Mehr noch zeichnen sich 2 Arien aus, deren erste für Tenor (A-dur ¾ Quartett mit 2 Oboen mit der Bezeichnung „feurig“) sich in der Begleitung der Violinen durch in 1/16 Noten gebrochene Accordgänge und in einer sehr schönen Declamation der Worte: „Wenn einst vor Deinem Schelten Beim Anbruch jener Nacht Das Feuermeer der Welten“ etc. so wie in dem dieser Stelle gegenübertretenden Satze

gegen die bei Bach sonst gebräuchliche Art der Behandlung der Arien auszeichnet, während die andere Arie für Bass (Lebhaft D-dur $^6/_8$) mit obligater Trompete,

welche schmetternd die Worte begleitet:

Schon hör' ich die Posaune schallen!
Ihr Menschen stellt euch vor Gericht.

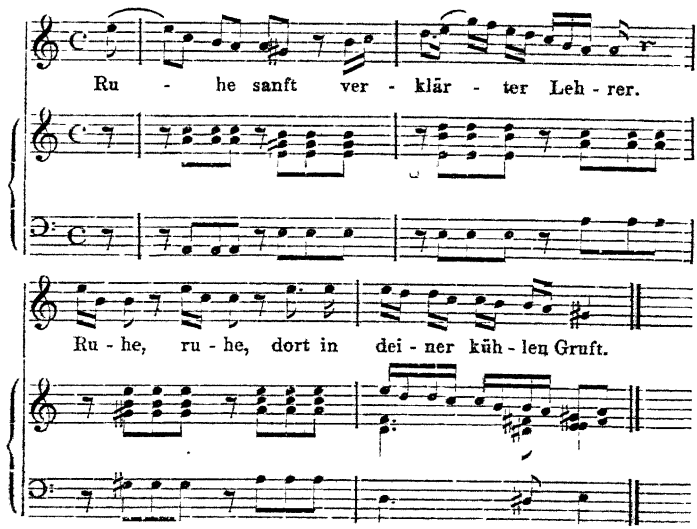
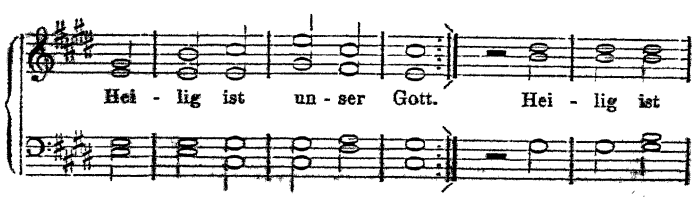
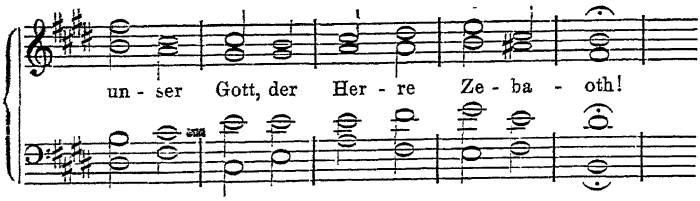
Schon fällt ein Strahl vom ew'gen Licht
In meine Gruft! Die Adern wallen
Schon neues Dasein. Engel heben
Den Leichenstein von meiner Gruft.
Horch, Horch, Posaunenschall! Er ruft:
Du Staub ersteh' zu neuem Leben!"

in ihrer feierlichen Würde und Pracht gleichfalls weit über die conventionelle Arienform hinausgeht. Ihr folgt, mit 3 Trompeten in gewaltigem Tone begleitet, der sehr schön harmonisirte Choral, „Springt, ihr Grabesfesseln, springt", mit welchem der erste Theil in würdiger Weise schliesst.

Der zweite Theil enthält 2 Arien, ein begleitetes **Recitativ** und den Schlusschoral „Gott, der Du Deines **Volks gedenkest**“. Der Text ist von weniger allgemeinem Inhalt und bezieht sich vorwiegend auf die Ceremonie der Einführung. Dem entsprechend ist auch die Musik von geringerer Bedeutung als die des ersten Theils.

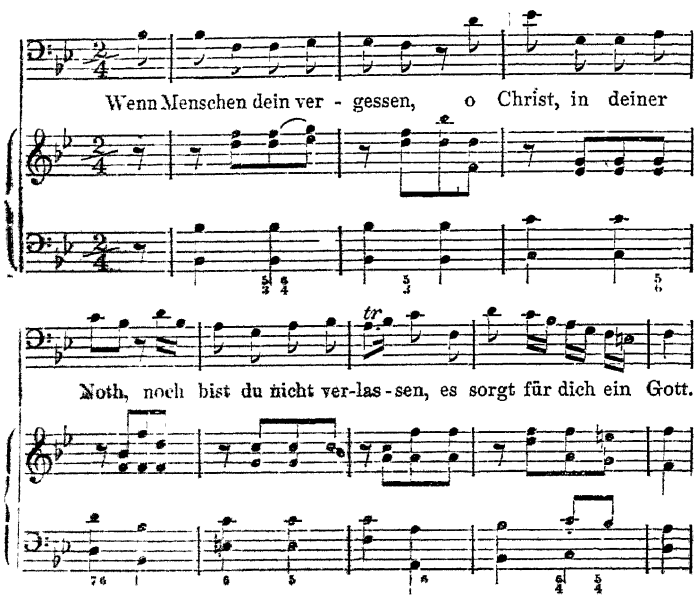
In der anderen dieser Einführungsmusiken ohne nähere

Bezeichung ist nur ein dem Andenken des verstorbenen Vorgängers gewidmetes Secco-Recitativ mit einer Tenor-Arie (moderato A-moll 4/4 Quartett) von Bedeutung. Der Text lautet:

„Ruhe sanft, verklärter Lehrer,
Dort in Deiner kühlen Gruft.
Dein Gedächtniss bleibt in Segen,
In den Herzen Deiner Hörer,
Bis Dein Gott uns zu Dir ruft.“

Diese Arie ist besonders gesangvoll, von schöner inniger Melodie, nicht ohne die bei Bach hie und da hervortretende Sentimentalität.

kurz, ohne Mittelsatz, in edler Form gesetzt. Neben ihr zeichnet sich noch ein Choral:

und eine Arie für Bass (D-dur $^3/_4$, 2 Hörner, 2 Oboen, Quartett) „Das Wort des Herren stärkt auch unter Ungewittern“ aus, die kurz, sehr ausdrucksvoll, von edlem, melodischem Schwunge und voll von reichen und frappanten Modulationen ist.

Es sei endlich noch einer dieser Musiken aus den letzten Lebensjahren Bach's gedacht, der Einführungs Musik des Pastor Gasie (1785).

Diese beginnt mit einem kurzen Chor. (F-dur $^4/_4$) „die Oboen spielen mit dem Cant und Alt“, mit dem Anfange: Gnädig und barmherzig. Dann folgt ein Recitativ mit „Arie für Hrn. Ihlert, setzt ohne Vorspiel ein.“

In diesem Style geht es fort. Die Würde und der Ernst der musikalischen Darstellung waren hier verloren gegangen.

Nach einem zweiten Recitativ folgt die „Arie für Hrn. Schumacher," G-dur $^2/_4$ mit obligater Flöte, welche das Zwitschern und den Gesang der Vögel malt, und nach einem dritten Recitativ „Arie für Hrn. Reicheln", G-moll $^3/_4$ mit 2 gedämpften Violinen und Fagott, welche sich in melodisch-rhythmischer Weise, ohne zu grossen Ernst zu zeigen ziemlich lang dahinzieht.

Ein kurzer Chor „Trachtet am ersten nach dem Reiche Gottes," ein kurzes Accompagnement und der einfach harmonisirte Choral „Ich bin ja, Herr, in Deiner Macht" mit 3 Versen enden diesen ersten ziemlich langen Theil von 10 Nummern, unter dessen Original-Partitur die Bemerkung steht: „Ende des ersten Theils, den 14. Juli 1785."

Der zweite kürzere Theil beginnt mit einem Secco-Recitativ, das von einem Larghetto und einem Accompagnement unterbrochen wird, und dem ein schönes Arioso, das einzige werthvolle Stück der ganzen Arbeit („langsam, Hr. Dallwer" C-dur $^3/_8$ Quartett) folgt. „Da geht er schon zur heiligen Stätte."

Das Ganze schliesst mit der vierstimmig gesetzten Melodie des alten Chorals „Lobt Gott, ihr Christen allzumal" und ist unterschrieben „Ende den 16. Julius 1785.

Nach diesen Mittheilungen wird es kaum bedauert werden können, dass ein grosser Theil dieser Musiken unbekannt geblieben ist.

Im Allgemeinen wird es schwer sein, diese Prediger-Einführungsmusiken anders denn als eine Art kirchlicher Gelegenheits-Arbeiten zu charakterisiren.

Die Ergebnisse eines anderen Theils der kirchlichen Thätigkeit Bach's ähnlich bezeichnen zu müssen, ist in nicht geringem Grade bedauerlich. Es sind dies

b) die Passions-Musiken

deren er nicht weniger als ein und zwanzig, d. h. in jedem Jahre seines Aufenthalts zu Hamburg eine geschrieben hat. Man würde Unrecht thun, wenn man diese mit stehender Regelmässigkeit in ununterbrochenem Turnus jeden der vier Evangelisten 5 mal durcharbeitenden Musikwerke mit jenen grossen religiösen Gebilden vergleichen wollte, welche Seb. Bach in seiner Matthäus- und Johannes-Passion hinterlassen hat. Zu der stolzen Höhe dieser Werke streben sie in keinem einzigen ihrer Theile an. Aber so schwer es gewesen sein würde jene Höhe zu erreichen, so wäre es doch wohl des Sohnes würdig gewesen, dahin zu streben, dass er den ungeheuren Fortschritt, den sein grosser Vater in jenen Werken für die religiöse Oratorien-Musik herbeigeführt, durch die er seine eigne schöpferische Thätigkeit gewissermassen auf den Culminationspunkt ihrer Bedeutung erhoben hatte, festzuhalten versucht hätte. Davon findet man in diesen Oratorien ebenso wenig, als ein Fortschreiten auf der Bahn des Messias oder des Todes Jesu.

Im Ganzen ist von diesen Passions-Musiken wenig auf uns gekommen. Was man von ihnen im Original kennt, sind nicht eigentlich durchgearbeitete Partituren, sondern vielmehr schematische Andeutungen, welche meist nur wenige Blätter enthalten, und kaum für etwas Anderes zu erachten sind, als für eine Art ausgedehnter Notizzettel für den Dirigenten, in denen sehr Vieles, oft das Meiste als bekannt vorausgesetzt und nur Weniges in bestimmter Form niedergelegt war. Vielleicht hatten sie die Bestimmung, von zuverlässigen und geübten Copisten zu eigentlichen Partituren zusammengestellt resp. umgeschrieben zu werden. Freilich würde es dann immerhin merkwürdig genug sein, dass eine wirkliche und vollständige Partitur von keinem einzigen jener zahlreichen Werke auf uns gekommen ist. Doch lässt sich aus dem Vorhandenen ein hinreichend sicheres Bild von dem zusammentragen, was in diesen

Passions-Musiken gegeben und geboten worden war. Sie bestanden in einer Art schablonenmässiger Fabrikarbeit, in der Bach, seiner selbst keineswegs würdig, für jedes Jahr eine besondere Passion aufzuputzen sich bemüht hatte, und der die ein- für allemal componirten Evangelisten-Texte als Grundlage dienten. War für diesen grossen Aufwand an unbedeutender Arbeit eine Nothwendigkeit vorhanden? Man möchte meinen, dass ein vierjähriger Turnus genügt haben würde, dem Bedürfniss vielfachen Wechsels zu genügen. Seb. Bach hatte, um nach dieser Seite hin das Seinige zu thun, mit seinen Thomas-Schülern neben seinen eigenen Passions-Musiken auch solche von anderen Meistern in den Kirchen Leipzigs zur Aufführung gebracht. Der Sohn, weniger ernst arbeitend als jener, weniger gross in seiner Auffassung der kirchlichen Dinge und mit geringerer Tiefe seine Aufgaben erfassend, konnte ein und zwanzig solcher Musiken schreiben, von denen eine einzige, im Sinne und Geiste des Vaters gesetzt, hingereicht haben würde, ihm für alle Zeiten den immergrünen Kranz des Ruhmes auf die alternden Schläfen zu drücken.

Welche Wirkung er nach dieser Seite hin erreicht haben mag, darüber ist keine Nachricht auf uns gekommen. Dass aber diese nicht die der Passions-Musiken seines Vaters sein konnte, ist zweifellos. Uebrigens hatte auch Telemann nicht weniger als 19 Passions-Musiken geschrieben, und die Hamburger Kirchen-Gemeinden waren daher wohl daran gewöhnt, in der Charwoche die Arbeiten ihrer heimischen Tonsetzer zu hören, wie denn auch E. Bach nur seine eignen, für die Charwoche jeden Jahres componirten Passionen hat aufführen lassen.

Von diesen sind theils ganz, theils in Bruchstücken bekannt:

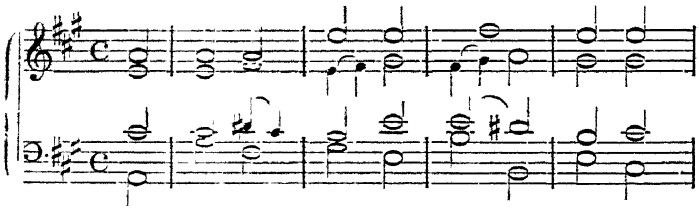
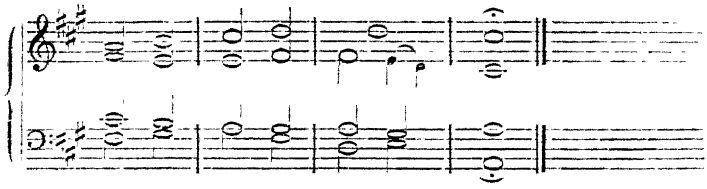
1. Die Passion nach Matthäus von 1777.
2. „ „ „ Matthäus von 1781.
3. „ „ „ Lucas von 1783.
4. „ „ „ Johannes von 1784.

5. Die Passion nach Matthäus von 1785.
6. „ „ „ Lucas von 1787.

Eine Passion nach Marcus ist nicht auf uns gekommen.

Die Recitative des Evangeliums, von denen leider nur Bruchstücke übrig geblieben sind und deren erzählender Theil wie bei Seb. Bach dem Tenor zufiel, sind gleich dem Evangelio der grossen Passions-Musik als Secco-Recitative gesetzt. Die Chöre der Juden waren offenbar chormässig behandelt. Sie sind leider völlig unbekannt geblieben. Innerhalb der Recitative treten im Uebrigen, wie in den Passionen des Vaters, die einzelnen Stimmen, Christus, der Hohepriester, Pilatus, Petrus, Judas etc. meist im Bass gesetzt, redend und antwortend ein. Für die Reden Christi fehlt jene unvergleichliche Individualisirung, welche die Matthäus-Passion Sebastian Bach's auszeichnet. Das Evangelium war von zahlreichen Chorälen und Arien durchflochten, von denen die Choräle, mit den Nummern und Versen des Hamburger Gesangbuchs bezeichnet, offenbar auf den Gemeinde-Gesang berechnet und daher nur in wenigen Fällen vierstimmig ausgeführt waren. Bezüglich der Beschaffenheit der Arien gilt meist das schon mehrfach Gesagte. Der Chöre allgemeinen Inhalts waren nur wenige und diese meist seinen geistlichen Liedern entnommen, vierstimmig gesetzt und instrumentirt.

Die „Passion nach dem Matthäus von 1777“ beginnt mit dem ausnahmsweise vierstimmig ausgesetzten Choral 118. 1. „O, Lamm Gottes, unschuldig,“



dessen eigenthümliche Harmonisirung eine Arbeit von höherem Werthe erwarten lässt, als weiterhin gegeben wird. Der ihm folgende Anfangschor No. 1. fehlt. Dann heisst es weiter:

„Rec. Jesus (Bass): Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.

Chor No. 2. (fehlt gleichfalls).

Evangelist (Tenor) Judas: Gegrüsset seist Du, Rabbi! etc.

Herrn Hofmann's Arie:

Evangelist: Da verliessen ihn alle Jünger und flohen.

Choral 129. 6.

Evangelist: Hohepriester (Bass). Was bedürfen wir weiter Zeugniss? Siehe, jetzt habt ihr seine Gotteslästerung gehört, Was dünket euch?

Evangelist: Sie antworteten etc. Nach dem Chore der Juden: er ist des Todes schuldig, kommt folgender Choral:

Choral 114. I.

Evangelist: Da speieten sie in sein Angesicht etc.

Nach dem Chore: Weissage uns etc., bleibt der Choral No. 122. 3. weg.

Evangelist: Petrus aber etc.

Evangelist: ... naus und weinte bitterlich.

Hrn. Ebeling's Arioso und Arie No. 5.

Evangelist: Des Morgens aber etc.

Nach den Worten des Evangelisten: erhängte sich selbst, Choral No. 590. 7.

Evangelist: Aber die Hohen Priester etc.

Pilatus (Bass): Wie hart sie Dich verklagen?

Evangelist: und er antwortete etc.“

In dem vorstehenden, fast nur die Stichworte des Evangelisten und die Angabe der Choräle nach dem Gesangbuch ergebenden dürftigen Notizen von Bach's Hand ist alles enthalten, was von dieser Passion auf uns gekommen. Erwägt man, dass diese Bearbeitung nach Matthäus die dritte war, welcher sich Bach seit seinem

Amtsantritt in Hamburg unterzogen hatte, und dass das obige Fragment derselben auf vieles Bekannte und bereits Vorhandene hindeutete, so wird man die Vermuthung begründet finden, 1) dass die Recitative mit den Chören der Juden für jeden Evangelisten nur einmal gesetzt und im eintretenden Turnus wieder verwendet wurden, 2) dass diese Vermuthung wohl auch für einen Theil der Arien zutreffe, 3) dass die Choräle zum Theil neu, wiewohl nur äusserlich und willkürlich hinzugefügt, auf die mitwirkende Theilnahme der Kirchen-Gemeinde am Gesange berechnet waren, muthmasslich in der Mehrzahl einstimmig gesungen und nur von der Orgel begleitet worden sind.

Wahrscheinlich hatte die so eben betrachtete Original-Disposition die Bestimmung, die vollständige Partitur zu ersetzen. Denn da die Stimmen, Recitative und Arien im einzelnen vorhanden waren, konnte Bach nach ihr die Ausführnng wohl im Nothfalle dirigiren. Stellt man dieselbe den sorgfältig geschriebenen und bis in die kleinsten Detailbezeichnungen ausgearbeiteten Passions-Partituren Seb. Bach's gegenüber, so ergiebt schon diese rein äusserliche Betrachtung den ungeheuren Unterschied, der zwischen jenen und diesen Arbeiten besteht.

Von der „Passion von 1781“ ist folgendes bekannt:

„Choral No. 110. 1.“, darauf „No. 1. Anfangs-Chor“ (fehlt auch hier, wie bei der vorhergehenden Passion).

Nach den Worten: Dein Wille etc., Choral No. 393. 1.

Nach den Worten: Den greifet etc., kommt folgendes Accomp. Recit. (für Tenor) etc.,

welches den Gehorsam Christi bis zum Tode schildert und ohne wesentliche Bedeutung ist.

Arie (für Bass) Poco andante. C-dur: „Nun sterb' ich Sünder nicht“,

welche ohne Accompagnement mit der Bemerkung „die Stimmen liegen in No. 2“ in der Partitur steht, so dass muthmasslich die Begleitung ohne partiturmässige Zusammenstellung in die einzelnen Stimmen ausgesetzt war.

„Nach den Worten: Und flohen, kommt folgende Arie.

Die Arie No. 3 mit der Singstimme und übrigen Stimmen liegt in No. 2 ebenfalls. Die Tenorstimme wird in den Discant gesetzt.

Choral No. 129. 9.

Nach den Worten: Der Dich schlug: Choral No. 122. 5.

Nach den Worten: Ich kenne den Menschen nicht, kommt der Cramer'sche Psalm No. 3 mit folgenden Worten:

Keiner wird sich schämen dürfen,
Welcher Dich zum Schilde nimmt.
Wenn ihn auch die Feind' ergrimmt
Tagelang darnieder würfen.
Aber Schande fällt auf den,
Welcher Fromme zu verschmäh'n
Ohne Furcht vor Gott sich waget.

Nach den Worten: Und er hängte sich selbst, folgt der Cramer'sche Psalm No. 4 mit folgenden Worten:

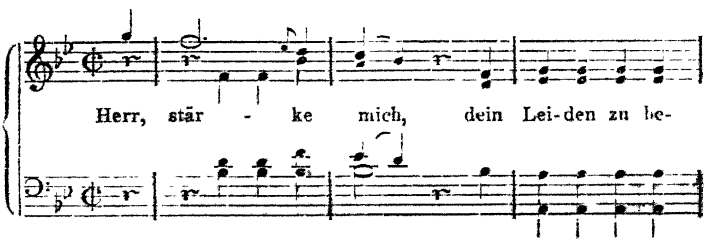
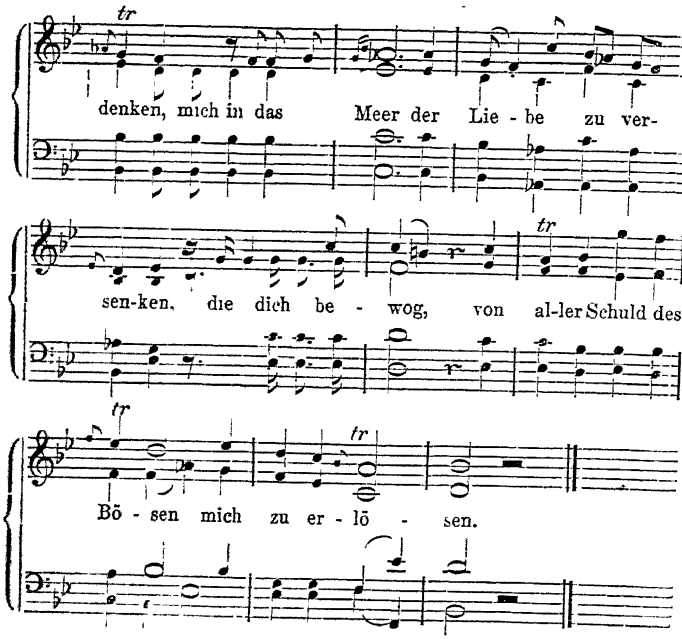
Ich bin gebeugt, ich bin zerschlagen,
Ich schrei voll Seelenangst zu Dir!
Herr, Du vernimmst mein brünstig Klagen,
Und hörst auf das Geschrei von mir.
Mein Herz erbebt, die Kraft' entgehen
Mir völlig, und ich kann kaum sehen,
Denn mein umnebelt Auge bricht,
Und mir verlöscht sein dunkles Licht.

Gleich darauf der Choral No. 422. 8.

Nach den Worten: Landpfleger sehr verwunderte, kommt folgendes Accompagnement."

Hier folgt ein accompagnirtes Recitativ von 13 Takten, auf das Vorbild und Beispiel Christi hinweisend.

„Gleich hierauf folget der Chor auf der anderen Seite."

Dieser Chor (B-dur Allabr., sehr langsam, vierstimmig mit Quartett-Begleitung) in vier Strophen lautet wie folgt:

Die zweite Strophe:

„Ich will nicht Hass mit gleichem Hass vergelten,
Wenn man mich schilt, nicht rächend wieder schelten,
Du Heilger Du, Herr Haupt der Glieder,
Schaltst auch nicht wieder."

ist in vollständig gleicher Weise wie die erste gesetzt.

Bei dem wenngleich melodisch sanften, doch einfachen Gange dieses chormässigen Liedes dürften die 4 hintereinander fortgesungenen Strophen doch wohl ermüdend gewirkt haben.

„Nach den Worten: Denn Uebles gethan? kommt der Choral mit der Melodie: Herzliebster Jesu mit folgenden Worten:

Unendlich Glück. Du littest uns zu Gute,
Ich bin versöhnt mit Deinem theuren Blute.
Du hast mein Heil, da Du für mich gestorben,
Am Kreutz erworben.

Nach den Worten: Damit sein Haupt, kommt der Choral No. 129. 4.

Nach den Worten: dass sie ihn kreuzigten, kommt folgende Arie für Hrn. Hoffmann. NB. Die Stimmen liegen in No. 5."

Diese Arie (poco Adagio ¾ D-dur) ist ziemlich gewöhnlich, der alten Arienform gemäss, ohne Tiefe und Schwung. Alles Andere fehlt.

Was zur Passion von 1777 bemerkt worden, passt auch hier. Nur macht die vorstehende Disposition den Eindruck, als ob nach ihr von einem geübten Notenschreiber eine neue Partitur habe aufgestellt werden sollen.

Aus der Passion von 1783 (Lucas) ist noch weniger bekannt. Die vorhandenen einzelnen Stimmen deuten indess an, dass der Charakter und die Art und Weise der Composition wohl im Wesentlichen dieselbe gewesen sein wird, wie die der vorigen. Was wir davon kennen, ist:

1. „Accomp. für Hrn. Hofmann und Arie für Hrn. Illert — von C. P. E. Bach — nach den Worten: Weinte bitterlich."

Das Accompagnement ist in der gewöhnlichen Weise der begleiteten Recitative ohne besonders hervortretende Eigenthümlichkeit geschrieben, die Arie:

„Wenn sich Einbildungen thürmen,
Hochmuthswellen brausend stürmen."

in einer etwas gewöhnlichen declamirenden Melodie mit in $^1/_{16}$ harpeggirender stark bewegter Violin-Begleitung; das Ganze ohne besondere Tiefe.

2. „Chor No. 6 zur Passion von 1783 von C. P. E. Bach — nach den Worten: Am dürren werden? Aus Cramer's Psalmen: Jehovah herrscht, ein König über Alle!"

Lebhaft und glänzend, F-dur $^4/_4$ mit 2 Hörnern, 2 Oboen, dem Streich-Quartett (die Bratsche mit dem Violon und Fagott), welches in $^1/_{16}$ Triolen sich bewegt.

3. Herr, stärke mich. Ein Chor aus Gellerten von C. P. E. Bach, in der Passion von 82 und 83. NB. Der 3. und 9. Vers."

Es ist dies der bereits zu der Passion von 1781 mitgetheilte Chor. —

Die Passion von 1784 (Johannes) beginnt (muthmasslich nach einem mit No. 1 beziffertem Chorale) mit:

Ausser diesem ersten Chor sind aus demselben Werke noch vorhanden:

a. „Nach den Worten: Er verschied, der Chor: Hallelujah! Auf Golgatha starb als ein Missethäter Jesus. Der Gerechte stirbt für uns Uebertreter."

welcher ziemlich kurz ist und dessen Melodie, von dem Streich-Quartett und zwei mit den Violinen gehenden Oboen begleitet, unverändert zu drei verschiedenen Textstrophen gesungen wird. Der Chor ist in seinem Charakter dem vorigen ziemlich gleich.

b. Einige Arien in dem Style des vorigen Jahrhunderts, ohne hervortretende Bedeutung,

c. Ein accompagnirtes Recitativ im ariosen Styl, etwas weiter ausgeführt, aber gleichfalls nur von beschränkter Wirkung.

Die Passion von 1785 beginnt mit

„dem Choral No. 87. 1. (welcher einen Ton herunter in G-moll gesetzt wird."

„Nach dem Choral folgt der Chor (sehr langsam, vierstimmig E-moll 4/4 2 Oboen, Streich-Quartett),"

welcher durch ein sehr ernstes Vorspiel eingeleitet in einen kurzen der 1. Litaney Em. Bach's entnommenen Satz übergeht, dem das dreimal wiederholte

„O Du Lamm Gottes das der Welt Sünde trägt, Verleih uns steten Frieden. Amen!"

folgt.

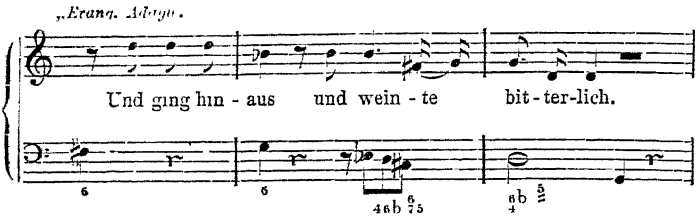
Hier findet man zum ersten Male ein Stück, das der Würde und dem Ernst des gottesdienstlichen Zweckes entspricht. Freilich ist dasselbe nicht für die vorliegende Passion componirt, sondern einfach einem anderen Werke entnommen.

„Nach den Worten: Den greifet. Arie für Sopran. (E-moll 2/4, Streich-Quartett. Andante) Die Bosheit giebt mit falschen Küssen."

mit einem melodisch weichen Mittelsatz in E-dur.

Das Papier und die Schrift dieses Stückes sind von dem übrigen Originale von 1785, so wie von der später zu erörternden Passion von 1787 sehr verschieden. Auf dem Blatte ist die Bezeichnung 1789 ersichtlich, eines Jahres, dessen Beginn Bach nicht mehr erlebt hatte. Da die Passionsmusik für

dieses Jahr bereits ausgearbeitet war, so könnte wohl dies Stück eigentlich jener letzten Arbeit angehört haben und nur aus Zufall in die Passion von 1785 gekommen sein.

„Nach den Worten: Und flohen," accompagnirtes Recitativ für Bass, dann eine Arie für Bass (C-dur $^3/_4$, für Streich-Quartett) in der Weise der Mehrzahl der Bach'schen Arien.

„Hierauf folgt Hrn Kirchner's Arie. Adagio. 2 Floten. Quartett. Im Staub gebückt wein' ich vor dir." Nach den Worten: sehr verwunderte," Arie für den Cant. (Allegro C-dur $^2/_4$ Quartett)

Erfrecht euch nur, die Unschuld zu verklagen. „Nach den Worten: „ihn kreuzigten," kommt die Arie für Hrn. Hofmann, die in den Stimmen steht."

Nachher zuletzt das erste Chor aus der Litaney noch einmal und der Choral No..... schliesst."

Dieser Schlusschoral ist nicht bezeichnet. Doch liegt der besprochenen Original-Disposition ein einzelnes Blatt bei, auf welchem vierstimmig gesetzt ohne Worte der Choral „Wo Gott der Herr nicht giebt sein Gunst" aufgeschrieben ist, der muthmasslich den Schluss hat bilden sollen.

Auch bei dieser Passion findet sich im Wesentlichen wieder bestätigt, was bei Besprechung der ersten Passionen gesagt worden ist. Inzwischen tritt hier bei dem mindestens in den Arien etwas reicheren Material die weitere Beobachtung hinzu, dass dem instrumentalen Theile des Werks eine fast zu geringe Aufmerksamkeit gewidmet ist. Quartett-Begleitung, hie und da durch Flöten oder Oboen verstärkt, meist in einfachem Begleitungsgange als Unterlage der Singstimmen, das ist Alles, was das Orchester in den Passionsmusiken Emanuel Bach's zu leisten hat. Jener reiche Wechsel der Instrumentirung, welcher Sebastian Bach's Passionsarien charakterisirt, selbst die glänzenderen

Farben, die Emanuel Bach in seinen Oratorien hie und da anzuwenden liebte, alles das versinkt vor diesem eintönigen Einerlei, aus dem selten ein wohlthuender Zug selbständiger Bewegung oder eigenthümlicher Berechnung hervorschaut.

Die mit der zitternden Hand des hohen Alters in dem Jahre vor Bach's Tode geschriebene „Passio secundum Lucae von 1787" hat folgenden Gang:

„Nach dem Anfangschoral: „O Lamm Gottes," mit einem Verse folgt der Chor No. 1. (Largo. D-moll. Allabr.) Die Oboen spielen mit dem Cant und Alt.

Der Text: „Mein Erlöser, Gottes Sohn, der Du für mich bittest" u. s. w. ist kurz, melodisch, weich behandelt, der ganze Satz einschliesslich des Vor- und Nachspiels 38 Takte lang.

„Nach den Worten: „Anfechtung fallet," folgt die Arie No. II. (Discant-Arie No. II.) G-moll 4/4 mit Fagott, ohne Hoboen, nicht zu langsam.

„Dein Heil, o Christ, nicht zu verscherzen."

Diese Arie, in der das Fagott merkwürdiger Weise die Singstimme in der Octave begleitet, hat eine cavatinenmässige Form.

„Nach den Worten: Weinete bitterlich. Bass-Arie No. III. (B-dur 3/4 2 Flöten. Quartett) nicht zu langsam.

„Mitten unter deinen Schmerzen"

ist wie die vorige Arie kurz, ohne Mittelsatz, im Ganzen melodisch, doch nicht ohne einen altmodischen Anstrich.

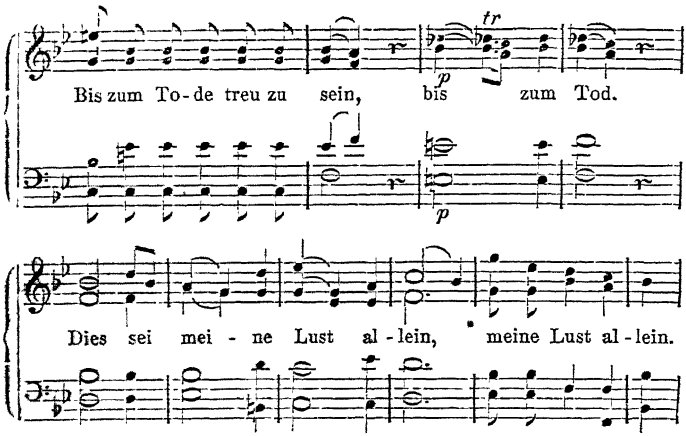
„Accompagnement, langsam und im Tempo.

Thränen bittrer Reue fliessen
Von seinem Angesicht.
Und sie schämt sich zu vergiessen
Der gerührte Jünger nicht.
Er enteilet dem Getümmel,
Flehet brünstig zu dem Himmel,
Dass Gott ihm die Schuld verzeih',
Und im Schwachen mächtig sei."

eine höchst mittelmässige Composition.

„Gleich darauf folgt der Chor: (C-dur 4/4, 2 Flöten, Streich-Quartett.)

Deinem Freunde bin ich ähnlich,
Ach, erbarme meiner dich!
Sieh', ich fleh' zu Dir so sehnlich,
Stärke, leite, bessre mich.
Stets auf Deinem Pfad zu wandeln,
Liebevoll, wie Du, zu handeln,
Bis zum Tode treu zu sein,
Dies sei meine Lust allein."

Dieser Chor ist wie der Eingangschor homophon, melodisch, doch nicht von jener Würde und Feierlichkeit, die einer solchen Musik ihren Charakter verleihen sollte. Wenn man den Schlusssatz betrachtet,

so wird man sich sagen müssen, dass ein so liederartiges Musiciren nicht in den Gottesdienst der Charwoche passen konnte.

„Nach den Worten: Der Kraft Gottes. Arie (für Bass. D-dur 2/4, ohne Hoboen mit Streich-Quartett.)" Lebhaft und nicht ohne einen gewissen Glanz.

„Nach den Worten: Was sie thun. Arie (für Tenor. E-moll 2/4 ohne Hoboen mit Flöten.) Langsam. Die 1. und 2. Flöte gehen mit der 1. und 2. Violine.

„Erstaunend seh' ich diese Huld."

setzt ohne Vorspiel ein, ist von keiner Bedeutung.

„Nach den Worten: im Paradiese sein. Arie (für Bass. C-dur 3/8, Streich-Quartett.)

Wenn sich zu jener Seeligkeit
Empor die Seele schwinget."

ebenfalls nicht von höherem Werthe als die vorige.

„Nach den Worten: Verschied er. Chor-Largo, enthält nur eine Wiederholung des ersten Chors zu den Worten:

„Herr, dein Friede sei mit mir,
Und auf mein Gewissen,
Wenn es zaget, lass von Dir
Trost und Freude fliessen.
Trost ergiesst in jedes Herz
Sich aus jenem Herzen.
Auch den bängsten, herbsten Schmerz
Heilen Deine Schmerzen."

Das Werk schliesst mit Choral No. 110. V. 5.

Die vorstehende Passion ist diejenige, aus welcher man das Gerippe der anderen am deutlichsten erkennen kann, weil sie in der Disposition vollständig ist. Die Vergleichung zwischen ihr und den vorhergehenden mehr oder weniger bedeutenden Bruchstücken zeigt deutlich, dass alle 21 Passionsmusiken nach demselben Zuschnitt gefertigt, ohne wesentliche innere organische Verschiedenheiten im Charakter einer geistlichen Unterhaltungsmusik von vorwiegend sinnlicher Bedeutung geschrieben waren. Mag, wie in dieser letzten, die Arienform vorherrschen, oder mögen, wie in anderen, die eingestreuten Choräle und die sonst vorkommenden mehrstimmigen Sätze eine hervorstechendere Rolle spielen, allen fehlt die kirchliche Würde und Erhabenheit, jener unbeugsame Ernst, welcher der Feier der Leidenstage des Heilands ziemt. Sonach lässt sich über diese zahlreichen Arbeiten nur sagen, dass ihr Schöpfer vor der Nachwelt grösser dastehen würde, wenn er sie nicht geschrieben hätte.

Eine andere Kirchenmusik, welche gleichfalls dem letzten Decennium des Meisters angehört, ist in dem Gegenstande ihrer Darstellung den Passionsmusiken verwandt, steht ihm aber der geringeren äusseren Ausdehnung ungeachtet weit voran. Es ist dies

c) die Osterquartal-Musik von 1784,

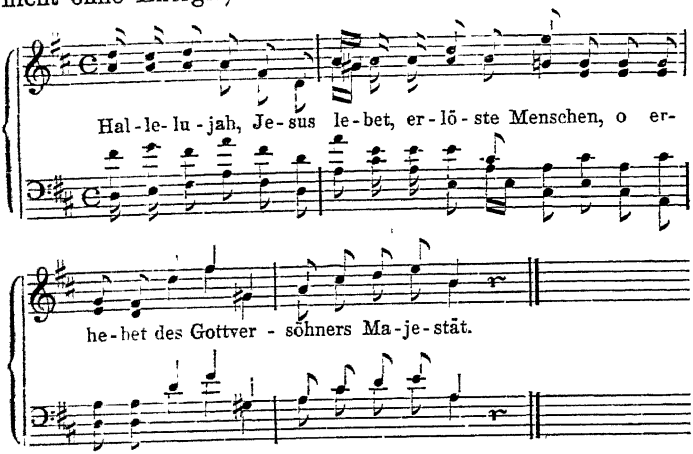
welche in der zu Berlin befindlichen Original-Partitur mit der Unterschrift „den 20. Januar 1784" versehen ist. Sie besteht, wie die meisten für die Kirchen Hamburgs geschriebenen Musiken, aus 2 Theilen, deren erster mit

No. 1. Chor. (Adagio. D-moll 4/4 2 Oboen. Streich-Quartett) beginnt:

„Anbetung, dem Erbarmer! Preis und Ehre
Dem, der für uns den Tod der Sünder starb,
Der uns durch Blut und Tod ein ewig Glück erwarb."

Der vierstimmige Satz ist gefühlvoll, etwas weich, doch von festgegliederter Declamation. Die Instrumente dienen im Wesentlichen nur als Begleitungsgrundlage. Die zweite Abtheilung im Allegro

„Hallelujah! Jesus lebet,
Erlöste Menschen, o erhebet
Des Gottversöhners Majestät!" etc. etc.

ist der vielen Worte ungeachtet kurz, declamatorisch und nicht ohne Energie,

wiewohl in etwas oberflächlicher Schreibweise gesetzt.

Dem gegenüber steht No. 2. Accompagnement („für Bariton, streng nach dem Takt") als ein Muster edler Lyrik da.

Wir standen weinend, tief in Schmerz verloren,
Um diese Gruft. Sie deckte den,
Der für die Sünder einst in Knechtsgestalt geboren
Von ihnen der Verfolgung Schwäche
Erduldete, der in's Gericht dahingegeben
Für uns den Tod, ein Raub der Leiden, sah.
Wir sah'n ihn sterben! O wie war uns da,
Denn unsrer Schulden Opfer ward sein Leben.

Eine herrliche, an die begleiteten Recitative der Matthäus-Passion Sebastian Bach's erinnernde melodische Declamation zu einer Instrumental-Begleitung voller Innigkeit und tiefen Gefühls.

No. 3. Arie (für Bass. F-moll ¾, Violini con sord.) mit dem Fagott, das in obligatem Gange mit der Gesangsstimme concertirt, und schon durch die instrumentale Wirkung über den gewöhnlichen engen Kreis der Arienform hinaustritt.

No. 4. Accompagnement.

„Doch nun verwandelt sich der schüchterne Gesang
Der Traurigkeit in bunte Jubellieder,
Der dem Vollender singt. Sein Arm
Bezwingt das Grab, und seine Glieder
Deckt nun nicht länger Todes Nacht.
Frohlockt! der für uns starb, erwacht!
Der uns erlöste, lebet wieder."

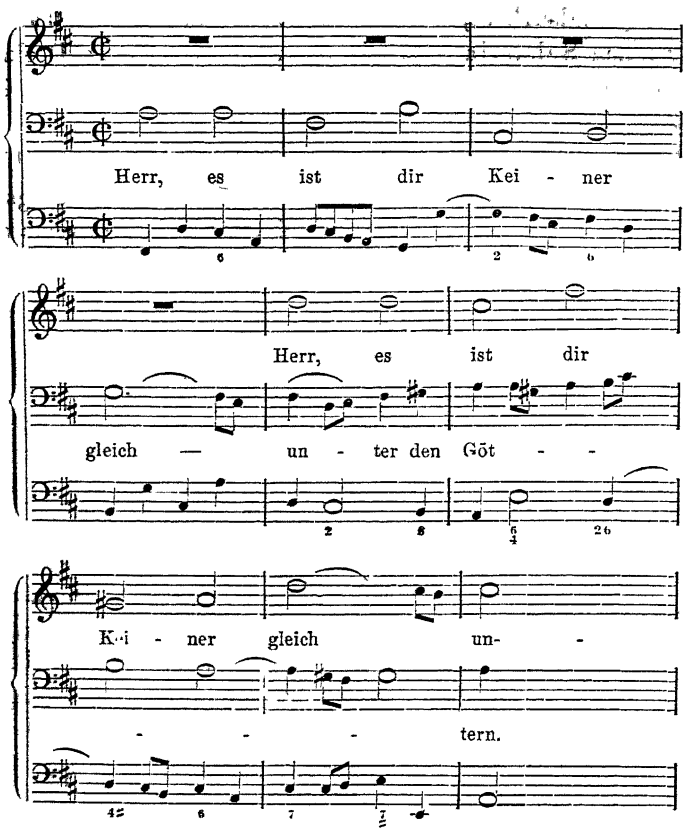
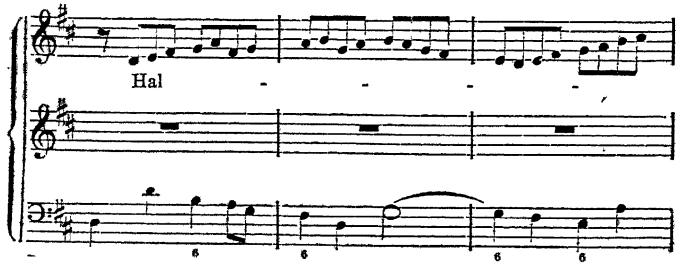
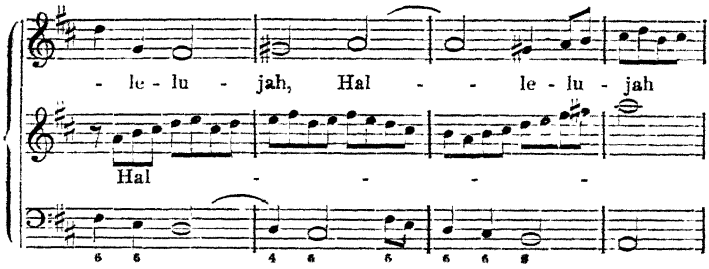
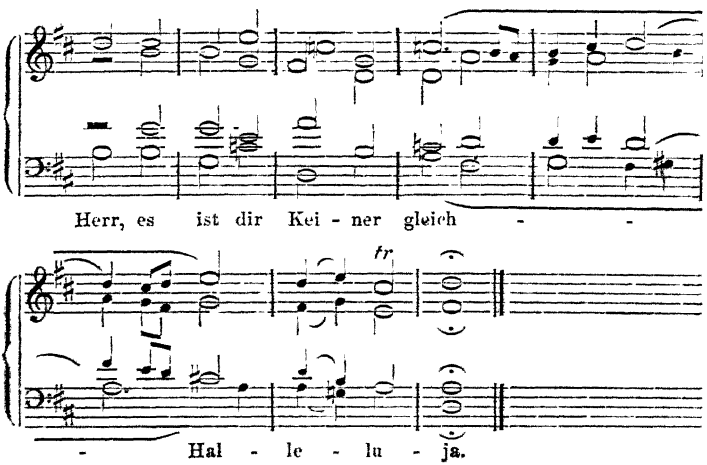
in einer dem vorigen Accompagnement nahe kommender Weise, leitet No. 5. Arie (für Sopran, C-dur 4/4, Streich-Quartett) ein, welche in der alten Form und sehr lang, doch brillant und nicht ohne Feuer ist, und in der die erste Violine sich in den bei Emanuel Bach so häufig angewendeten Passagen bewegt.

No. 6. Recit. secco für Alt führt zu No. 7. Chor, dem Haupttheile des Werks, über:

„Herr, es ist Dir Keiner gleich unter den Göttern, und ist Niemand, der thun kann wie Du! Hallelujah! (Ps. 86, 8).

(Allabr. D-dur, Moderato, 3 Trompeten, Pauken, 2 Flöten im Anfang mit dem Tenor in der höheren Octave, 2 Oboen im Anfang mit der 2. Violine, Streich-Quartett mit den Gesangsstimmen) eine Doppel-Fuge im grossen Styl, welche mit dem Thema des „Sicut locutus est" aus dem Schlusschor des Magnificat als Hauptthema im Bass beginnt[1]),

---

[1]) Vergl. Bach's Brief vom 5. März 1783 an die Prinzessin Amalie (im Anhang).

das in reicher Arbeit und strenger Behandlung ausgeführt ist und dem sich demnächst das zweite Hauptmotiv

in jenem glänzenden und überaus prächtigen Aufbau und in so bewundernswerther Durcharbeitung und Verschlingung der Stimmen anreiht, wie deren bereits bei dem Magnificat Erwähnung geschehen, und vermöge deren diese Fuge wohl ohne Zweifel zu den bedeutendsten und vollendetsten Leistungen der contrapunktischen Schule gezählt werden darf. Der Schluss, in welchem die Stimmen in dem ersten Hauptthema vereinigt werden,

ist einfach und grossartig. Die Instrumente gehen in abwechselnder Weise meist mit dem Gesange, aber mit sehr glücklicher Berechnung im Einzelnen und mit grosser Wirkung.

Der Choral No. 155, 9 (des Hamb. Ges.-B.), „Dank sei Dir, o Friedensfürst," für alle Instrumente sehr sorgsam gesetzt, schliesst den ersten Theil. Die Musik zu dem zweiten Theile ist nicht bekannt. Der Text enthielt 4 Nummmern und mag wohl der von Bach in seinen Kirchen-Arbeiten beliebten Manier gemäss von einem andern Tonsetzer componirt worden sein. Bach's eigenhändige Bezeichnung des Datums, wie sie oben angegeben, bezeugt offenbar, dass er seine Arbeit an dem Werke beendet hatte. Die Wirkung jenes prachtvoll fugirten Chors zu überbieten, möchte ihm selbst schwer geworden sein. Wie sich sein Theilnehmer an dem Werke damit abgefunden habe, das zu erforschen, lag ausser dem Bereiche dieser Erörterungen.

Wirft man von den bisher besprochenen Kirchencompositionen aus einen vergleichenden Rückblick auf die von Bach in seiner Berliner Zeit geschriebenen grossartigen Tonwerke, so findet man ihn nach Verlauf eines 30jährigen Zeitraums und unter Umständen, die ihm in selten glücklicher Weise jede in der Kunst mögliche und berechtigte Freiheit der Bewegung gestatteten, auf der Bahn wieder, welcher die ersten Anfänge schon in dem Magnificat entstammten und die in der Oster-Cantate von 1756 deutlich erkennbar war. Wohl steht die Oster-Cantate von 1784 höher als alle seine Prediger-Einführungs- und Passionsmusiken zusammengenommen. Auch ist er in ihr mindestens theilweise wieder zu der polyphonen Schreibart zurückgekehrt. Aber grade diese Betrachtung und die Vergleichung mit den anderen Musiken zeigt, dass ihm bei seinen Kirchenstücken ein bestimmtes künstlerisches Ziel nicht vor Augen lag.

Dies führt auf die Frage zurück, aus welchem Grunde Emanuel Bach, der grade in derselben Periode seines Lebens durch zahlreiche und vortreffliche Arbeiten gezeigt hatte, dass ihm die Bedingungen einer würdigen kirchlichen Musikübung nicht fremd geworden, den kirchlichen Styl in dem Maasse unbeachtet gelassen haben mochte,

dass man in der grossen Mehrzahl seiner für die Kirche gesetzten Tonwerke kaum eine Andeutung davon findet?

Burney[1]) hat bei Gelegenheit seines Besuchs in Hamburg gewisse Aeusserungen Bach's aufgezeichnet, die über die Art und Weise, wie er das streng contrapunktische Wesen der alten Schule beurtheilte, Auskunft geben sollen. „Er sprach mit wenig Ehrerbietung von Canons, und sagte es sei trocknes, elendes und pedantisches Zeug, das ein jeder machen könne, der seine Zeit damit verderben wolle. Ihm sei es jedesmal ein sicherer Beweis, dass es demjenigen ganz und gar an Genie fehle, der sich mit einem so knechtischen Studiren abgebe. Er fragte mich, ob ich in Italien viele grosse Contrapunktisten getroffen habe, und auf meine verneinende Antwort versetzte er: Nun, es würde auch nicht viel sagen, wenn sie auch hätten; denn wenn man den Contrapunkt auch recht gut versteht, so gehören doch noch viel andere wesentliche Dinge dazu, wenn man ein guter Componist werden will. Er sagte, er habe einst an Hasse geschrieben, er wäre der listigste Betrüger von der Welt; denn in einer Partitur von zwanzig vorgezeichneten Stimmen lasse er selten mehr als drei wirkliche arbeiten; und mit diesen wisse er so himmlische Wirkungen hervorzubringen, als man niemals von einer vollgepfropften Partitur erwarten dürfte."

Doch ergiebt sich hieraus nur, dass Bach den Missbrauch mit contrapunktischen Schwierigkeiten und Kunststücken, den Contrapunkt und die Canons, welche um ihrer selbst willen gesetzt werden, verworfen hat. Hätte er hierin weiter gehen wollen, so würde er zugleich seine eignen besten Compositionen und alle Grundbedingungen haben verleugnen müssen, auf denen die Bedeutung und Grösse seines Vaters und seine eigne musikalische Bildung beruhte. Selbst talentvolle Musiker neuerer Zeit, nicht bloss diejenigen, die mit geistloser Ueberschätzung

[1]) Musik. Reisen. III. S. 192.

ihres eigenen Schaffungsvermögens Mangel an gründlichem Wissen und schulmässiger Durchbildung verbinden, halten den alten Kirchenstyl für einen überwundenen Standpunkt. Emanuel Bach that dies nicht; aber in den Passionsmusiken hat er ihn verlassen, ohne etwas anderes gleich Berechtigtes an seine Stelle zu setzen. Was hat er damit erreicht, als dass er eine Reihe von mit Recht vergessenen Arbeiten gefertigt hat? Glaubte er vielleicht auf dem den grossen Ideen seines Vaters entgegengesetzten Wege zu gleicher, vielleicht höherer Wirkung zu gelangen? Wollte er der Kirchengemeinde fasslicher, verständlicher sein? Oder mochte er in der Erinnerung tragen, dass man die herrlichen Musiken seines Vaters in den Kirchen zu Leipzig nicht ihrem Werthe nach gewürdigt hatte? In jedem Falle hätte er wissen müssen, dass die rechte Wirkung nur mit den rechten Mitteln erzielt werden könne.

Nicht den polyphonen Styl, weil er polyphon ist, nicht die Form der Fuge, weil sie Fuge ist, nicht den doppelten oder einfachen Contrapunkt, weil er gelehrt ist, möchte man der Kunst gewahrt wissen. Wohl aber hat der alte Kirchenstyl das Empfindungs-Vermögen der Menschen seines eignen Zeitalters an der rechten Stelle getroffen und trifft es auch noch in heutiger Zeit. Darum sollte man ihn nicht aus kindischer Furcht, altväterisch zu erscheinen oder deshalb aufgeben, weil er mühsam zu erlernen und noch mühsamer in der Ausarbeitung ist. Denn lernen und arbeiten muss, wer schaffend nützen will. Wem der echte Genius innewohnt, der wird stets im Stande sein, die Form dem Geist anzupassen, durch den er belebend, erhebend, begeisternd wirken, in dem sich seine Individualität frei und treu kennzeichnen kann. Hat denn überhaupt die Form einen anderen Zweck als den, den Inhalt helfend und klärend zum Verständniss zu bringen? Es ist ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst Mendelssohn's, dass er, nach rein künstlerischer Eingebung handelnd, gezeigt hat, wie der

schöpferische Geist in den Formen nicht zu Grunde geht, sondern sich in ihnen klärt, hebt und veredelt.

Das Beispiel, das in diesem Abschnitt der Biographie eines grossen Meisters gegeben worden, ist ebenso belehrend als überzeugend.

Von Emanuel Bach's übrigen Kirchenstücken, insbesondere von den Musiken für bestimmte Sonn- und Festtage ist verhältnissmässig wenig bekannt. Eine eigne Abtheilung derselben bilden

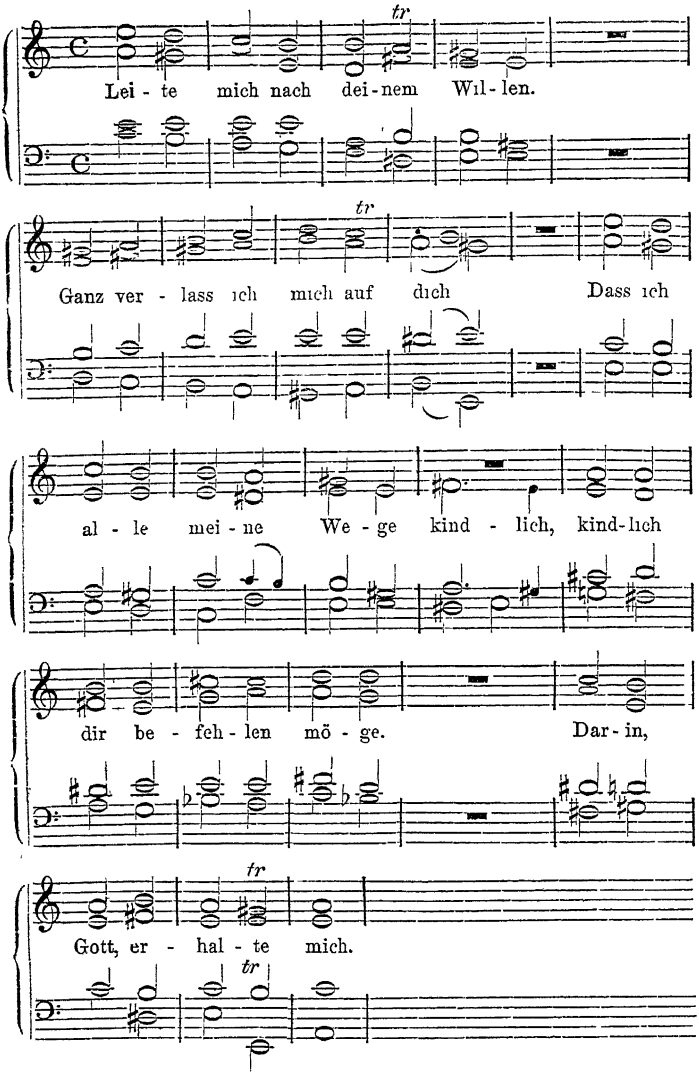
d) Die Kirchen-Chöre,

theils für sich abgeschlossene Compositionen geringeren Umfangs, theils dazu bestimmt, je nach dem Bedürfniss mit anderen gleichartigen Stücken zu einem cantatenähnlichen Ganzen zusammengestellt zu werden.

In künstlerischer Hinsicht stehen sie mehrentheils auf einer höheren Stufe als die bisher betrachteten Kirchen-Compositionen.

Zu ihnen gehört zunächst der schöne Chor: „Leite mich nach Deinem Willen," (2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, Viola, Bass, A-moll $^4/_4$) componirt am 5. Mai 1785.

Bach sagt über ihn in dem im Anhange enthaltenen Briefe an die Prinzessin Amalie, der er diesen Choral unterm 5. März 1787 überreicht hatte: „Im beigefügten Choral ist zwar nichts künstliches. Ich habe aber der Worte wegen auf eine harmonische Einkleidung gedacht, welche ohngeachtet ihrer Dreystigkeit keine üble Wirkung macht. Die Melodie wird in lauter leichten Intervallen von der Harmonie durch schmale und rauhe Pfade geleitet und sie folget kindlich." Er hat hiermit dies kleine Werk in treffendster Weise charakterisirt.

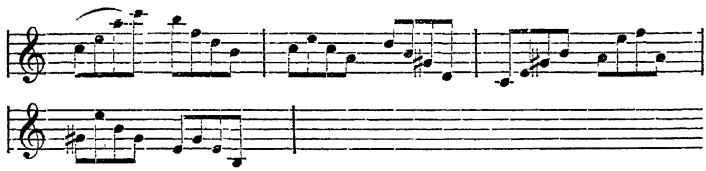
Der erste Vers mit der Ueberschrift „Sehr langsam, die Noten gut ausgehalten" lautet in der vierstimmigen Harmonie nach einer Einleitung von 2 Takten:

Die Blas-Instrumente folgen als Verstärkung den Stimmen, die Violinen und die Bratsche in $^1/_4$ Noten von der Tiefe nach der Höhe springend, stellen gebrochene Begleitungsaccorde dar.

Der Choral selbst, mit seiner vom 18. Takte ab sich erhebenden Steigerung bewegt sich in überraschenden und feinen Modulationen.

Im zweiten Verse

„Ist gleich Deine Bahn oft dunkel,
Doch betret ich sie voll Muth.
Deine Weisheit, Deine Gnade,
Führt sie mich gleich rauhe Pfade,
Dennoch führet sie mich gut."

schweigen die Blas-Instrumente, die Violinen und Bratschen schlagen auf dem 2. und 4. Viertel der Begleitung nach, während der Choral in seinem grossen harmonischen Fortschreiten mit den in überraschender Folge auftretenden Bässen wie der düstre Gang durch ein von Nacht erfülltes Leben erscheint.

Im 3. Vers übernehmen die Violinen eine anmuthige den Gesang leicht umspielende Begleitungsfigur:

während die Bratsche zuerst mit dem Tenor gehend, vom 5. Takte ab in eine selbständige Bewegung übertritt, die in zum Theil synkopirten Noten eine Gegenbewegung gegen den Choral enthält:

„Unverzagt will ich Dir folgen,
Dessen Weg nicht irren kann.
Freud' und Leiden, Tod und Leben,
Alles, wie Du mir's gegeben,
Nehm' ich dankbar von Dir an."

Wie der leuchtende Glanz des anbrechenden Morgens, so schreitet die Harmonie in klarer lichtvoller Bewegung einher.

Das Ganze bildet ein harmonisch in sich vollendetes

Kunstwerk von eigenthümlich sanfter und kindlich reiner Stimmung.

In diesem Werke zeigt sich der Gegensatz, in welchem Emanuel Bach zu seinem Vater stand, in edelster Form. Hier der reiche Wechsel der Modulationen, der sich in den drei Versen auf dem Grunde homophoner Fortschreitungen entfaltet, gehoben durch den melodischen Reiz und die instrumentale Begleitung; dort die Vertiefung in den Wortlaut des Gedichts, dargestellt durch die wunderbaren harmonischen Wirkungen, welche die contrapunktische Bewegung zu Stimmungs-Bildern edelster Art erhoben hat.

Emanuel Bach schrieb das kleine Werk in einem Jahre, das für ihn in Bezug auf den Chorgesang besonders schöpferisch war, in dem Jahre der Entstehung des Morgen-Gesangs am Schopfungstage, einer Gelegenheits-Cantate, des Chors „Amen, Lob, Preis und Stärke," des Chors „Meine Lebenszeit verstreicht," einer Prediger-Einführungs- und einer Passions-Musik.

Von diesen Chören ist die Composition des „Amen, Lob, Preis und Stärke," aus Sturm's geistlichen Liedern (I. No. 4) entnommen, für den Sonntag Quasimodo geniti 1783 zur Aufführung in der St. Catharinen-Kirche bezeichnet.

Der Chor besteht aus zwei Versen von völlig gleicher Composition. In der homophonen Weise der Mehrzahl der Bach'schen Chöre gesetzt, im Uebrigen melodiös, rhythmisch, mit Trompeten, Pauken, Oboen und dem Streich-Quartett begleitet, trägt er den Charakter des ursprünglich Liedermässigen an sich, der für kirchliche Wirkungen nicht passt. Die Violinen begleiten in den bekannten jubelnden Passagen.

Bei einer späteren Aufführung (an einem Michaelisfeste) folgte ihm noch ein Recitativ mit dem Texte: „Dich sehen wir gemartert und zerschlagen," dessen Musik nicht mehr vorhanden ist, und dann der im Jahre 1774 componirte Chor: „Wer ist so würdig wie Du."

Diese Michaelis-Musik war aus Musikstücken ver-

schiedener Art zusammengesetzt und so zu einer Cantate gebildet worden.

Konnte bei einer derartigen Behandlung der Kirchen-Musik der Ernst, die Würde und Hoheit der Religion, als deren Schmuck und für deren Anregung sie doch bestimmt war, gewinnen? War nicht dies Zusammenlesen der Cantaten aus verschiedenen Stücken verschiedener Meister ein Nothbehelf für den mangelnden Ernst im Streben und in der Arbeit? War diese Art der Musik nicht wesentlich und vor Allem dazu angethan, die Kirchen-Gemeinde sinnlich zu unterhalten und so eher geeignet, sie von dem Höchsten, das sie in der Kirche suchte abzuziehen, als sie darauf hinzuleiten? Konnte dabei der innere Zusammenhang der Musik mit dem Gottesdienste des Tages erreicht werden?

Der Gellert'sche Chor: „Meine Lebenszeit verstreicht," aus demselben Jahre wie die vorigen herrührend (Adagio Es-dur ⅝ mit 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen und Quartett), im einfachen Liederton, doch in der Melodie voll Würde und Anmuth, gehört jedenfalls dem Besten an, was Emanuel Bach in dieser Art geschrieben hat.

Ein andrer der bereits erwähnten Chöre: „Wer ist so würdig etc." (aus dem Jahre 1774) ist den Cramer'schen Psalmen (No. 8.) entnommen. Ihn zeichnet ein glänzender declamatorischer Styl aus. Die im Unisono des Quartetts beginnende, in reicher Pracht durchgeführte Orchesterfigur von der scharf accentuirten Begleitung der übrigen Instrumente durchbrochen, hebt den vierstimmigen Satz. In der liederartig declamatorischen Behandlung, die hier gleichwohl der Würde des Satzes keinen Eintrag thut, befand sich Bach in dem ihm besonders zusagenden Bereich, und so hat er in diesem Chorsatz ein schönes Musikstück geschaffen, das, wenn man einmal die Art an und für sich anerkennen will, jedenfalls seinen besten Arbeiten für die Kirche zuzuzählen ist. Auch diesen Chor findet man in Texten aus jener Zeit, welche für die dortigen Kirchen

gedruckt waren, mit anderen Chören und Recitativen zusammengefugt, ein abermaliger Beleg dafür, wie Bach einzelne Stücke zur Zusammenstellung solcher cantatenartiger Musiken zu verwenden pflegte.

Noch sind zu nennen:

„Trost der Erlösung," V. 1., 8., 14. und 17. aus Gellert's „Gedanke, der uns Leben giebt" 3stimmig mitBass (Sopran, Alt, Bass) abweichend von Bach's sonstiger Compositionsweise in vollkommen polyphonem Styl und von herrlicher Durchführung.

„Der Kampf der Tugend," V. 1., 2., 8. und 11. aus Gellert's „Oft klagt dein Herz, wie schwer es sei" (H-moll $^6/_4$ 4-stimmig, ernsthaft). Der erste Vers homophon, der zweite für Sopran und Bass zweistimmig. V. 8. für Tenor und Bass. V. 11. vierstimmig, durchweg von hoher Schönheit, verdiente wohl, der Vergessenheit entrückt zu werden.

Aus Sturm's Liedern, Th. 2, S. 5. V. 1., 4. und 5. „Dich bet' ich an, Herr Jesu Christ" C-dur mit bezifferten Bass für Sopran und Alt, choralmässig dem vorigen Satze ähnlich, eignet sich dies Stück vorzüglich zu frommem Gesange in der Stille des Hauses.

Bitten. Vier Verse aus Gellert's „Gott, Deine Güte reicht so weit," (C-moll $^3/_4$ mit bezifferten Bass). Der erste Vers vierstimmig, der zweite und dritte Vers im Wechsel von Alt und Sopran gegen Tenor und Bass, die Schlussstrophen dieser Verse gemeinschaftlich. Der vierte Vers vierstimmig, in langen Accorden bis zum leisesten Pianissimo verhallend, wie die vorhergehenden Sätze von vorzüglicher Schönheit.

In einem Kataloge von Musik und Büchern, welche im Jahre 1844 in Leipzig versteigert werden sollten [1]), finden sich von Emanuel Bach als geistliche Cantaten noch angeführt:

---

[1]) In der K. Bibliothek zu Berlin.

No. 854: Gottes Grösse in der Natur.
„ 855: Gott Israel, empfange [1]).
„ 857: Jesus Christus, der das Leben.

Es lässt sich aus diesen Angaben natürlich nicht ersehen, ob es sich hier um wirkliche Arbeiten Bach's gehandelt, oder welche sonstige Bewandniss es mit jenen Cantaten gehabt haben mag.

Allen diesen Tonstücken weithin überlegen ist der grosse Doppelchor

e) **Heilig,**

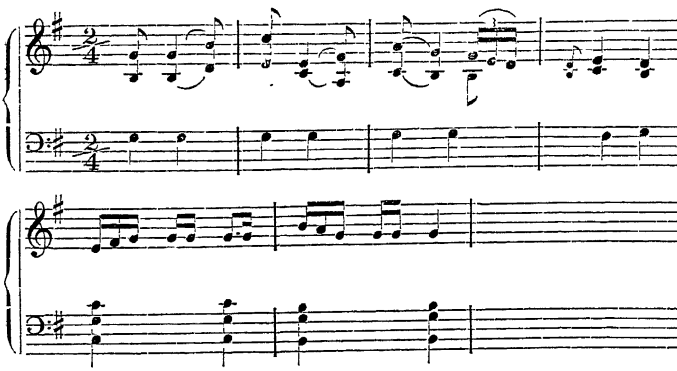
mit dem sich Bach unmittelbar neben die ersten Meister seines Jahrhunderts gestellt hat. In der That scheint er mitunter das Bedürfniss gefühlt zu haben, sich aus den lyrischen Gefühls-Ergüssen, in die er sich so sehr hineingelebt hatte, herauszureissen und sich in der kräftig ernsten Weise seiner Vorfahren etwas zu Gute zu thun. Er warf sich dann mit der vollen Macht seines Genius auf die verwickeltsten contrapunktischen Aufgaben und schuf Werke, mit denen er sich weithin über Alles erhob, was er sonst in diesem Felde zu leisten pflegte.

Das Heilig, 1778 geschrieben und zunächst einer Oster-Musik angehörig, ist schon im Jahre 1779 im Druck erschienen [2]). Dasselbe besteht aus einem grossen von zwei Orchestern begleiteten Doppelchore mit kurzer Einleitung

---

1) Vielleicht den Israeliten in der Wüste entnommen.

2) Das der ersten Ausgabe vorgedruckte Verzeichniss weisst 240 Subscribenten nach, darunter aus Berlin 27 (Prinzessin Amalie von Preussen, Kirnberger, Schulz, Sulzer und 8 Musiker und Cantoren), aus Göttingen Forkel, ferner 37 Namen aus Hamburg, 25 aus Kopenhagen, 13 aus Hannover und Holstein, 10 aus Ludwigstadt (wobei 4 von der Herzoglichen Familie), Moscau, Reval, Riga, Stettin, die Ukermark und Schlesien und in Süddeutschland Ulm. In Ungarn hatte der Kardinal Primas Fürst Bathiany unterschrieben, in Wien Baron van Swieten 25, Musikhändler Artaria 12 Exemplare, auf Warschau kamen deren 37, worunter die Namen des Prinzen Biron von Curland, der Fürstin Czartoriska, des Abt Dufresne, der Gräfin Lubienska, der Fürstin Lubomirska, der Gräfin Potocka und der Fürstin Radziwil.

durch ein Sopran-Solo. Ein Allegretto der Streich-Instrumente (G-dur $^2/_4$)

dessen Oberstimmen in gefällige Violin-Passagen übergehen, führt nach 13 Takten zu dem als Ariette bezeichneten Solo:

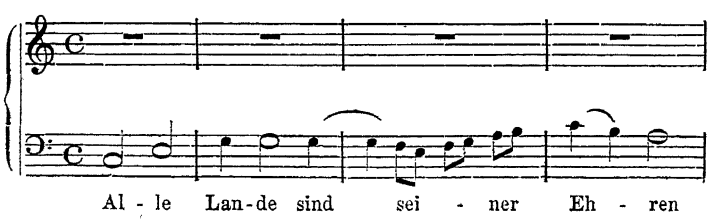
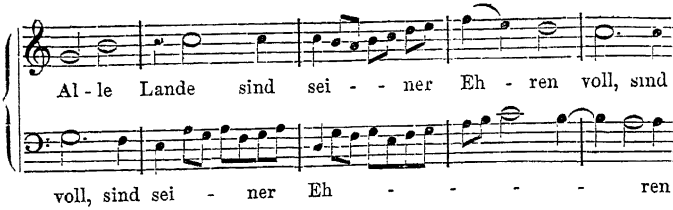
„Herr, werth dass Schaaren der Engel Dir dienen,
Und dass Dich der Glaube der Völker verehrt,
Ich danke Dir! Sei mir gepriesen unter ihnen.
Ich jauchze Dir!
Und jauchzend lobsingen die Engel und Völker mit mir.“

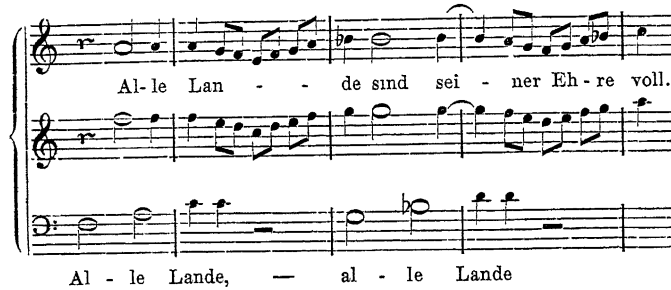
Diese Textworte drücken den Grundgedanken des Werks aus. Es ist die Anbetung der Engel des Himmels und der Völker der Erde, die sich zum Preise Gottes mit einander vereinigen. Der einleitende Gesang des Engels bewegt sich in sanft melodischer Declamation, während die erste Violine ihn mit lebhaft graziösen Gängen, wie mit den Gewinden eines reich blühenden Kranzes umflicht, bis er auf langer Fermate ruhen bleibt. Nach kurzer Stille beginnt darauf der Gesang der Engel in vierstimmigem Chore das Heilig (Adagio, C-dur $^2/_4$). Wie aus ferner Höhe herniederklingend, nur von dem Quartett der Streich-Instrumente begleitet, schwillt derselbe in wunderbaren Accordfolgen bis zum lauten Jubelruf an, um dann wie in den Wolken verhallend, wieder leise zu verklingen. Ihm

antwortet in feierlicher Pracht der Chor der Völker (dessen Orchester, gegenüber der einfachen Begleitung des Engel-Chors aus 3 Trompeten, der Pauke, 2 Oboen, dem Streich-Quartett, der Orgel und dem Fagott besteht).

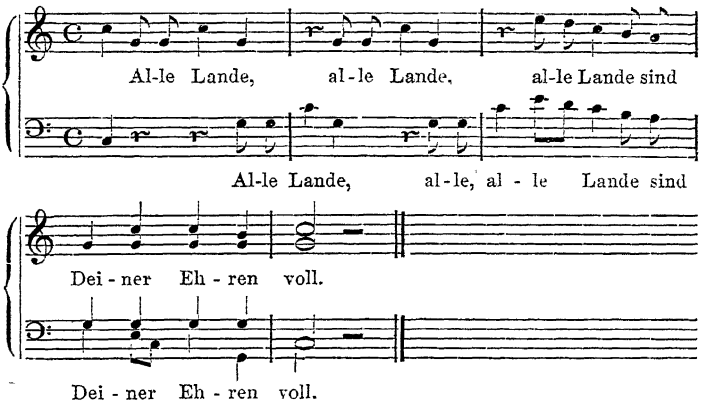
Zwischen beiden Chören entwickelt sich ein in den reichsten Gegensätzen sich erschöpfender Wechelgesang, in welchem dort das Ueberirdische, aus den Wolken herniedertönend, hier das natürlich kräftige zum Himmel Emporjubelnde dargestellt ist. Dreimal schallt das Heilig der Engel aus der Höhe herab, und ihm antwortet zweimal, zuerst in vierstimmigen langgehaltenen Accordfolgen, dann unter dem schmetternden Rufe der Trompeten und dem Donner der Pauken in gewaltigem Unisono der Völkerchor. Nach dem dritten Rufe der Engel vereinigen sich beide Chöre in mächtiger Tonmasse zu dem gemeinschaftlichen Jubelruf „Herr Zebaoth!“

Die Fülle, Kraft und Majestät dieses Wechselgesanges und der grossartige Schwung, der den reichen Glanz seiner harmonischen Steigerung erfüllt, stehen auf der höchsten Stufe dessen, was je die geistliche Musik zu schaffen vermocht hat. Zugleich ist der Bau des Ganzen neu und frappant. Der Charakter des in bewundernder Anbetung aufstrebenden Lobgesanges ist mit erhabener Würde festgehalten. In energisch schwungvoller Weise folgt ihm in dem gemeinschaftlichen Chore der Engel und der Völker der fugirte Satz:



welcher zunächst in einfacher Durchführung die Haupt-Motive vereinigt und von dem ersten Orchester aufgenommen wird. Unter seiner Bewegung trennt sich der Engelchor von dem Chore der Völker, um in kräftigem Unisono den Choral: „Herr Gott, Dich loben wir", anzustimmen. Nach der 2. Strophe desselben beginnt das Fugenthema, von den Oboen intonirt, im zweiten Orchester und der Chor der Völker antwortet mit der Wiederholung des Chorals in höherer Tonart unter steter Umflechtung der Gesangsstimmen durch die das Doppelthema verbindenden Instrumente. In der verengerten Verbindung und Gegeneinanderwirkung der beiden Haupt-Motive ergreift der Chor der Engel das „Alle Lande":

der Chor der Völker antwortet, von seinem glänzenden Orchester begleitet, in gleicher Weise. Nach reichem Wechsel der Modulationen tritt diesem plötzlich der Chor der Engel mit dem in lang gehaltenen Accordfolgen austönenden Heilig gegenüber, während der Chor der Völker in schwungvoller Pracht das Motiv „Alle Lande" fortführt, bis auch der Engelchor in dieses wieder einfällt.

Feurig und voll jubelnden Lebens vereinigen sich den beiden Chören beide Orchester. Ein wahrhaft majestätischer Schluss führt zuletzt Alle in einstimmigen Gängen zusammen.



Eine seltene Kunst des Satzes, eine nur dem Zögling der Bach'schen Schule mögliche Beherrschung aller Mittel des polyphonen Styls zeichnen dies ausserordentliche Werk aus. Keine veränderte Geschmacksrichtung wird im Stande sein, ihm etwas von seinem Werthe zu rauben.

Dasselbe hat in seiner Zeit die ihm gebührende Anerkennung gefunden und häufige Aufführungen erlebt[1]).

---

1) In welchem Maasse dies der Fall gewesen ist, lässt sich aus einer Bekanntmachung im Hamburger Unpartheiischen Correspondenten vom Jahre 1785 (No. 168. vom 17. October) ersehen, worin es heisst:

„Künftigen Sonntag, als den 23. dieses, wird das Heilig etc. nach der Composition des Herrn Kapellmeister Bach in der grossen Michaelis-Kirche von 2 auf der Orgel und dem Kirchensaal befindlichen Chören Vor- und Nachmittags aufgeführt werden, welches auch in der Sonnabendschen Vesper daselbst schon geschehen wird.

Welcher wahre Musikfreund wird es wohl versäumen, eines der vortrefflichsten und erhabensten Musikstücke, die jemals componirt worden sind, zu hören, wobey sich diesesmal noch eine, von dem Herrn Kapellmeister in Musik gesetzte Arie mit einer obligaten Trom-

Reichardt rief, bei der Ankündigung des Werks[1]) für seine Zeit vielleicht mit vollem Rechte aus: „Könnte ich je das Heilig so meisterhaft ausführen hören, als es gearbeitet ist! Aber das wird's bei unsern Sangern und Geigern und Pfeifern nie! In mehr als in einer grossen Stadt hab' ich's schon aufführen hören. Aber ich muss gestehen, dass ich noch nicht einmal eine Idee davon hätte, wäre mir nicht die Partitur zu Gesicht gekommen!

f) Die Litaneien.

Ob die Litaneien in strengerem Sinn zu den Kirchenmusiken gezählt werden können, möchte zweifelhaft sein. Doch ist der vorliegenden Bearbeitung ein kirchlich-liturgischer Charakter nicht abzusprechen. Sie erschienen unter dem Titel:

Zwei Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche mit ihren bekannten Melodien für acht Singstimmen in zwey Chören und dem dazu gehörigen Fundament; in Partitur gesetzt und zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger in der Harmonie bearbeitet.

Dies merkwürdige Werk ist im Jahre 1785 entstanden und im folgenden Jahre von Niels Schiörring in Kopenhagen herausgegeben worden.

Man begegnet in dieser Composition dem 71jährigen Meister auf den Pfaden seines grossen Vaters. Wie dieser einen Theil seiner vorzüglichsten Werke „zum Nutzen und Gebrauch Lehrbegieriger," also für den Unterricht geschrieben hatte, so hat Em. Bach, der Sohn, „hier „zum Nutzen und Vergnügen Lehrbegieriger" eine Fluth von harmonischen Combinationen entfaltet, wie solche

---

pete befindet, die eine der prächtigsten und feyerlichsten in ihrer Art ist." (Wahrscheinlich die Bass-Arie aus der Prediger-Einführungs-Musik: siehe S. 268. „Schon hör' ich die Posaunen schallen.")

[1]) Kunst-Magazin Bd. I. (1782.) S. 84. 85.

bei den kurzen Motiven der Litaneien und deren einförmigem Inhalte kaum denkbar gewesen ist.

Bach hat dies Werk mit einer Vorrede versehen, welche wesentlich dazu beiträgt, den künstlerischen Standpunkt, auf dem er zu jener Zeit stand, zu erkennen.

„Meinen Freunden übergebe ich hierbey die alte und neue Litaney aus dem Holsteinischen Gesangbuche mit ihrer Melodie und Harmonie in Partitur.

In unseren Kirchen wird, so viel ich weiss, die Litaney bloss von der Gemeinde, ohne Orgel, gesungen; folglich bleibt die Ausführung dieser Litaneyen nur für die Privat-Andacht, und ich habe aus dieser Ursach, der nöthigen Veränderung wegen, besondere Harmonien anbringen dürfen.

Bei der Ausführung werden beyde Chöre Sänger in einem geraumen Sale an beyden Enden von einander getheilt, und zwischen ihnen, in der Mitte des Saals, wird das Fundament, oder der Grundbass, mit der Orgel, oder einem andern durchdringenden Klavierinstrumente nebst einem Contra-Violon ausgeführt.

Bey dem Singen der Litaney in den Kirchen ist mir das geschwinde Singen, oder vielmehr Plappern, besonders bey langen Perioden, in kurzen vorgeschriebenen Noten allezeit anstössig gewesen.

Ein Busslied in gemeiner Noth erfordert durchaus ein langsames Tempo in gut ausgehaltenen Noten; ich bin deswegen bey dieser Arbeit, so viel als möglich, von der Vorschrift abgegangen, und habe statt der kurzen Noten langsame genommen und Ruhezeichen da angebracht, wo sie die Sänger nöthig haben, ohne den Verstand zu zerreissen. Wenn die Declamation zuweilen kurze Noten erforderte, so habe ich sie beibehalten, zumal wenn das Intervall zu oft auf einander folgte. Langsame Noten und immer dieselben, ohne Ruhezeichen, würden alsdann widrig klingen.

Ueberhaupt ist ein sehr langsames Tempo nöthig, theils um das Plappern zu vermeiden, theils um die häufigen

forte, piano u. s. w. nicht zu schnell auf einander folgen zu lassen.

Den Lehrbegierigen zu Gefallen habe ich gewisse Stellen bezeichnet, um meine Rücksicht auf die Worte dadurch anzudeuten. Dem ohngeachtet läugne ich nicht, dass auch Stellen vorkommen, wo eben keine fremde Harmonie nöthig war, welche ich aber der Verschiedenheit wegen nahm, wenn es nicht wieder den Ausdruck war.

In der neuen Litaney, welche wegen der langen Perioden mir weit mehr Arbeit, als die alte, gekostet hat, habe ich zuweilen, aber sehr selten, den vielen H das C mit eingemischt Dieses letzte Intervall kommt ausserdem ebenfalls in der Melodie vor, und ich habe, durch dieses Einmischen, der Harmonie mehr Veränderung geben konnen.

Die angedeutete Schwäche und Stärke des Vortrags hat, neben der Verminderung der Stimmen, ihre Beziehung zuweilen auf die Worte, zuweilen auch auf die Harmonie und war bey dem unendlichen Einerley höchst nöthig.

Wenn in der neuen Litaney bey langen Perioden auch das Fundament mit den Singstimmen da schweigt, wo der Verstand noch nicht zu Ende ist, so ruhet das erstere doch alsdann entweder mit einer Dissonanz, oder mit einer Sexte, ausserdem aber nicht.

Bey ein Paar vorkommenden enharmonischen Stellen bin ich mit Fleiss von der rechten Schreibart abgegangen. Ich weis aus Erfahrung, dass man einen reinen und mehr auffallenden Effect erhält, wenn die Intervallen unverrückt liegen bleiben. Sänger können so wohl, als Instrumentisten rein singen und spielen: aber bey enharmonischen Fällen ist es beinahe unmöglich, dass, zumal wenn mehrere zusammen sind, alle auf einem und dem gehörigen kleinen Punkt das Intervall rücken. Ein Ausführer, oder viele machen einen grossen Unterschied hierin. Wenn die Intervalle so rein, wie sie vor der Enharmonie waren, liegen

bleiben, so erwartet das Ohr keine Ausweichung, folglich ist der Effect hernach viel auffallender. Auf dem Clavier lässt sich dies am besten probiren. Die rechte Schreibart der Intervalle sammt ihrer Bezifferung habe ich bey diesen enharmonischen Stellen unter dem Fundament angedeutet.

Ich hoffe, dass man durch diese Arbeit von dem Reichthum und von der Wirkung der Harmonie sattsam überzeugt sein werde, ohngeachtet ich gewiss weiss, bei weitem noch nicht alles erschöpft zu haben. Meine Bässe zu eben diesen Litaneyen im Holsteinischen Choralbuch sind merklich von diesen Bässen unterschieden. Je mehr man in der Harmonie suchet, desto mehr findet man, nur habe ich diesmal mein Suchen nicht übertrieben, und immer Alles verändern wollen. Ich würde dadurch zu widrig, und zuletzt undeutlich geworden sein. Auf Wunden gehören Pflaster.

Wenn ich in der Harmonie mehr durch gesunde und mehr lebhafte Noten statt der langen zusammen anschlagenden hätte anbringen wollen, welch unabsehliches Feld würde sich gezeigt haben.

Unter den Sängern müssen die Bassisten die zuverlässigsten seyn, obgleich die Altisten und Tenoristen auch nicht schlecht seyn dürfen. Die Fortschreitungen der Intervalle sind zwar zuweilen etwas fremd, aber verbotene Fortschreitungen kommen nie vor. Ein langsames Tempo erleichtert ungemein das Treffen dieser Intervalle.

Kurzlich hatte ich in meinem Hause das Vergnügen, im Beiseyn einiger Kenner diese Litaneyen von meinen Sängern recht sehr gut ausgeführt zu sehen.

Endlich wünsche ich, dass meine Arbeit den Liebhabern der Harmonie angenehm und zum Theil nutzbar seyn möge. Dieses sey die beste Belohnung für die Mühe, die ich angewandt habe, einen Gesang, der ein paar hundertmal keine andere, als nur zweierley Modulationen hat, so zu bearbeiten, dass man zufrieden seyn kann, und

nicht befürchten darf, bey der Durchsicht und Ausfuhrung desselben einzuschlafen oder gar einen Ekel zu bekommen.

Hamburg, den 14. März 1785. C. P. E. Bach."

Hiernach ist diese so überaus mühsame Arbeit nicht für den kirchlichen Gebrauch, sondern für die Privat-Andachten gefertigt worden, bei welchen „in Zeiten gemeiner Noth" die Litaneien von denen, die sich dabei zusammen fanden, gesungen wurden.

Die Litanei, aus der katholischen Kirche herrührend und dort in Zeiten der Noth die öffentliche Fürbitte vertretend, war von Luther in deutscher Sprache und in modificirter Form dem Gottesdienste der gereinigten Kirche eingefügt worden und bildete an Buss- und Bettagen lange Zeit hindurch einen Theil der liturgischen Feier. Sie wurde im Wechselgesange des Geistlichen mit der Gemeinde ausgeführt und enthielt eine Reihe von Klagen und Gebete von ermüdender Endlosigkeit.

Ob die Litanei zu Bach's Zeit noch in der Kirche gebräuchlich war, oder nur in den Hausandachten frommer Familien geübt wurde, ist eine Frage, deren Erörterung dem ausgesprochenen Zwecke der Arbeit gegenüber ohne Werth ist. Jedenfalls war die Ausübung dieses Rituals zu einem formellen Acte von herabstimmender Eintönigkeit gesunken. Die besondere Veranlassung zu dieser kunstvollen Arbeit theilt der Herausgeber derselben in einer in hohem Grade Interesse erregenden Vorrede mit:

„Wer den Kennern ein klassisches Werk übergiebt, macht sich der Ehre, der Herausgeber desselben zu sein, durch die stillschweigende Voraussetzung einer guten Aufnahme einigermassen würdig.

Ich kann zu dem, was Bach über den Zweck sowohl, als über den Gebrauch dieser seiner Bearbeitung eines der feierlichsten Gesänge der kirchlichen Anbetung sagt, nichts hinzuzufügen haben. Es wird aber nicht überflüssig sein zu erwähnen, auf welche Veranlassung ein so originales Denkmal der Kunst entstanden und wie es in meine Hände gekommen ist.

Als vor einigen Jahren ein neues Dänisches Gesangbuch herausgegeben ward, wozu ich ein Choralbuch besorgte, wurde unter anderen auch die Litaney der Länge nach, auf eben die Art, wie hier

geschehen, mit Begleitung der Orgel ausgeschrieben, und um einige Mannigfaltigkeit hereinzubringen, im Chor und Gegenchor (wie es ursprünglich gewesen) abgetheilt. Ich wünschte schon damals und war nicht der einzige, der es wünschte, dass der Kirchengesang in den Herzogthümern Schleswig und Holstein einer ähnlichen Revision durch die vorzügliche Mitwirkung meines grossen Lehrers, des Herrn K. M. Bach's, unterzogen werde. Und ich hatte mein Augenmerk dabei insbesondere auf die in dem dortigen Gesangbuch befindlichen beyden Litaneyen mitgerichtet, die bei der bisherigen Eintönigkeit des Gesanges, unter der selbst die ausdauerndste Andacht erliegt, in einem sonderbaren Contrast zu ihrer poetischen Energie stehen. Es ist auch wirklich in voriger Ostermesse ein Schleswig-Holsteinsches Choralbuch, sogar mit verschieden sein sollenden Originalmelodien von Bach bereichert, erschienen. Dass aber dieses weder im Ganzen, noch durch die unglaublich gemisshandelten Bach'schen Lieder nur auf die entfernteste Aehnlichkeit mit demjenigen Anspruch machen könne, welches das deutsche Publikum aus der vorläufigen Nachricht erwarten musste, die sich im musikalischen Magazin des durch seine Thätigkeit und Einsicht gleich verehrungswürdigen Herrn Professor Kramers, zweiten Jahrgangs befindet, wird Kennern sogleich auf den ersten Anblick eingeleuchtet haben. Von den wahren Bedürfnissen eines Choralbuchs, das mit den Gesängen uns'rer Zeit im Verhältniss stehe, scheint der Herausgeber kaum einigen Begriff, von denen der alten Litaney kaum nur eine Ahndung gehabt zu haben; und mit wie gerechter Schärfe könnte ich nicht seine ungewöhnliche Unwissenheit in der Prosodie und Declamation rügen, wenn ich dazu geneigt wäre.

Ich war unterdessen so glücklich gewesen den Herrn K. M. Bach nicht allein zu einer wiederholten Durchsicht der sämmtlichen Choräle bereitwillig zu finden, die er mir mit einem Schatze belehrender Anmerkungen übersandte, sondern auch durch diese Arbeit selbst zu dem Gedanken Anlass gegeben zu haben, dass die Litaney einer neuen Umarbeitung in einen vierstimmigen Gesang, ohne wesentliche Abänderung ihrer liturgischen Beschaffenheit fähig sey, und von dieser also bearbeiteten zweifachen Litaney eine Abschrift mit der hinzugefügten Erlaubniss zu erhalten, dass ich sie durch den Druck bekannt machen dürfe.

Was ich für die Sammlung des Ganzen durch jene Ausgabe eines Holsteinischen Choralbuchs zu thun verhindert worden, thue ich nun wenigstens mit einem einzelnen, aber einem der wichtigsten Bestandtheile: Ich überliefere den Bach'schen Doppelchor denen, die ihn zu nutzen verstehen; und ich würde auch das schon früher gethan haben, wenn ich nicht genöthigt gewesen wäre, Druck und Correctur selbst zu besorgen, welches sich bey der Ueberhäufung der hiesigen Noten-Pressen bis hiezu verzögert hat.

Um es zu einem bequemen Handbuch beym Studium der Harmonien sowohl, als bey Singe-Uebungen zu machen, habe ich gegen-

wärtiges Format gewählt. Der Druck ist daher ein wenig enge, die f. und p., die in allen Stimmen zugleich eintreten, habe ich, um Raum zu ersparen, nur zweymal bezeichnet. Aus eben dem Grunde gilt der Text der Oberstimme auch für alle übrigen, ausser wo es nöthig war ihn besonders hinzuzusetzen. Zur Erleichterung derer, die über diess Werk etwas lesen oder schreiben wollen, sind die Takte über den Tenor von 4 zu 4 abgetheilt, und was der Verfasser durch ein NB. unter dem Fundament hat auszeichnen wollen, wünsche ich auch meinerseits der Aufmerksamkeit guter Beurtheiler, sowie die gemeinnützige Anwendung des Werks überhaupt, den Beförderern der erhabensten musikalischen Kunst, empfehlen zu können,

Kopenhagen, den 20. März 1786. N. Schiörring.

Dieses interessante Schriftstück ergiebt, dass E. Bach die sämmtlichen Choräle des Holsteinischen Gesangbuchs einer Durchsicht unterzogen und mit einem „Schatz belehrender Anmerkungen" versehen hatte, die leider der Nachwelt nicht überwiesen worden sind[1]). Man erfährt ferner, dass das 1785 erschienene Schleswig-Holsteinische Choralbuch zahlreiche Choräle von Bach's Composition enthalten habe. Die in diesem Choralbuche befindliche alte Litanei ist ihrem ganzen Umfange nach ohne bezifferten Bass abgedruckt, die von Schiörring ausgesprochene entgegengesetzte Annahme also irrig.

Die Vorrede Bach's lässt vor Allem einen Einblick in

---

1) Dies wird in einem im 2. Jahrgang des Magazin für Musik (Hamburg 1784. S. 121) abgedruckten Briefe des Kammermusikus Schiörring bestätigt, wo er sagt: „Das deutsche Choralbuch (nach dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuche Ihres Herrn Vaters) dachte ich in diesem Sommer drucken zu lassen.

Die alten Melodien habe ich mit grösstem Fleisse nach den Gesang- und Choralbüchern von 1529 an verglichen. Die anderen, z. B. die Halleschen und Quantz'ischen Melodien zu Gellerts Gesängen sind hin und wieder von dem Herrn Capellmeister C. P. E. Bach verändert worden, so wie auch alle darin vorkommenden anderen Melodien von seiner Composition sind. Mein eigner Fleiss würde mich nicht bewegen, das Buch bekannt zu machen. Allein Bachs vortreffliche Harmonien dazu, die ich über Alles schätze, haben mich bestimmt, es zu wagen."

Wie sehr ist es zu bedauern, dass diese Absicht nicht hat zur Ausführung kommen können.

die praktische Weisheit des alten Musikers thun, der bei dem schwierigen und wegen der Länge und Eintönigkeit des Textes, des Silbenmaasses und der Melodie, die Ermüdung des Zuhörers keineswegs ausschliessenden Werke die sichere Ausführbarkeit in erste Linie stellte und sich wohl gehütet hat, die harmonische Wirkung derselben durch „übertriebenes Suchen“ in Frage zu stellen. Der Zweck, den er im Auge hatte, schloss die Polyphonie aus. Im homophonen Styl, der in dieser merkwürdigen Composition vorherrscht, ist bezüglich des harmonischen Reichthums das fast unglaubliche geleistet worden.

Die Original-Partitur ist mit der von hohem Alter zitternden Hand, aber sehr sauber geschrieben.

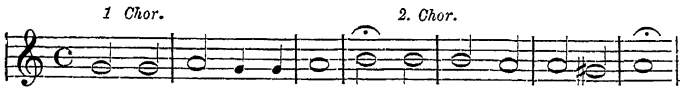
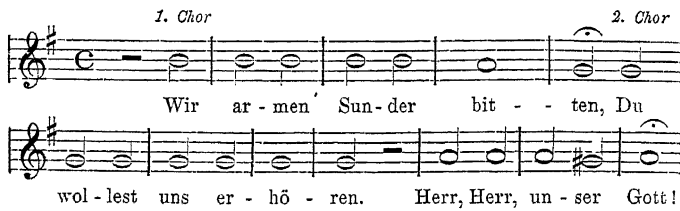
Der umfangreiche Inhalt der ersten (alten) Litanei enthält nicht weniger als 58 Sätze und Gegenchöre, die zweite Litanei 42 Chöre und Antworten, welche mitunter bis zu 37 Takten langsamen Zeitmaasses ausgedehnt sind.

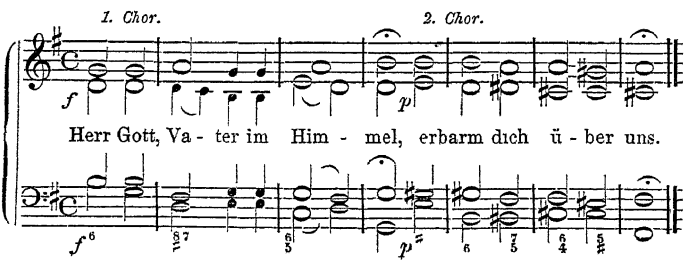
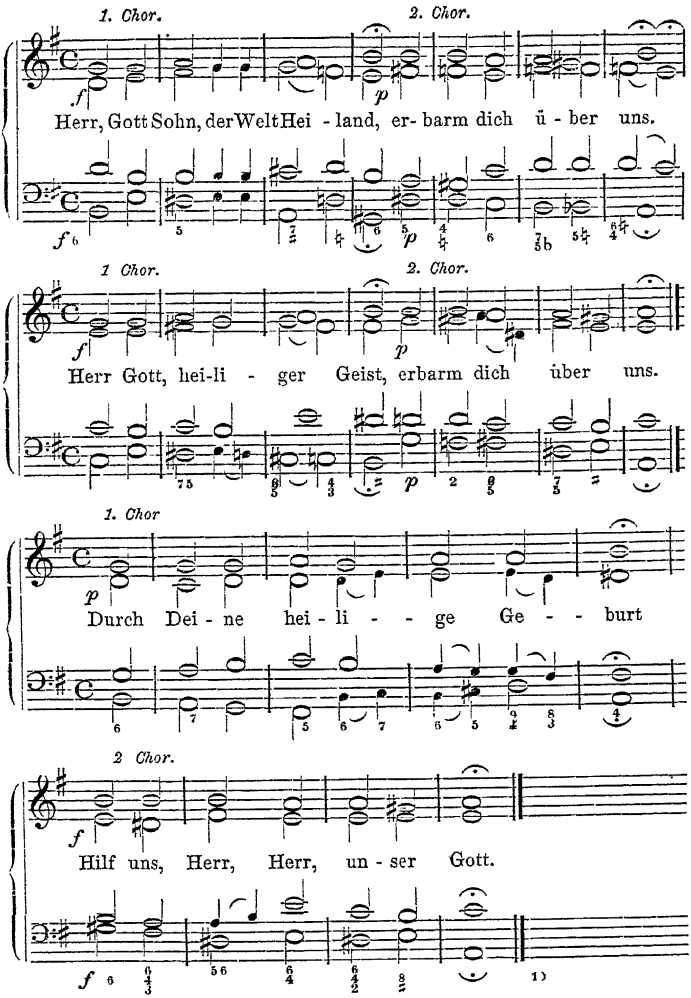
Man findet in beiden Litaneien Ausdrucks-Bezeichnungen angegeben. Wenn man deren geringes Maass den in den Richard Wagner'schen Opern so beliebten Bezeichnungen (man betrachte bloss den ersten Act des Lohengrin[1]) gegenüberstellt, so muss man sich sagen, dass hier, wie in der klassischen Musik überhaupt, die eigentlichen Ausdrucks-Bezeichnungen in den Inhalt, nicht aber in äusserlichen Vorschriften gelegt sind.

Die Motive der Musik sind sehr einfach. Sie verändern sich nur selten in dem durch die Declamation herbeigeführten abweichenden Rythmus.

---

[1]) „Mit Feierlichkeit, sehr feierlich, sehr wichtig, mit sehr feierlichen Schritten, mit feierlichem Grauen, sehr gerührt, lebhaft (5 mal kurz hintereinander), sehr lebhaft, mit feierlichem Entschluss, in feierlicher Stimmung, langsam, sehr langsam, sehr ernst, noch bestimmter, mit grosser Feierlichkeit und feierlichster Andacht, in grosser feierlicher Aufregung“ etc. etc.

Der erste Satz der alten Litanei

folgt 22 Mal auf einander, der zweite Satz

gar 24 Mal.

Es wird nicht erwartet werden, dass der ungeheure in diesem Werke niedergelegte Schatz an harmonischen Combinationen, die in keinem Zuge dem Charakter feierlichen und tiefen Ernstes untreu werden, hier analysirt werden könne. Der wesentliche Zweck der Arbeit war, dem Studium eine Quelle zu eröffnen. Wer aus dieser schöpfen will, muss selbst zu ihr herantreten. Doch möge eine kurze Reihe von Beispielen in 4 Varianten des ersten Satzes eine ganz allgemeine Idee von ihrer Haltung geben.

1) Reichardt (Kunst-Magazin von 1791. S. 30) fügt der Anzeige von dem Erscheinen der Litaneien hinzu: „Hie und da erlaubt sich der Hr. E. B. auch seinen reichsten Witz mit Worten zu spielen und durch sonderbare, oft anscheinend falsche Fortschreitungen: Sünden, Irrthum, Uebel, Teufelsbetrug und List, bösen schnellen Tod, Pestilenz und theure Zeit, Aufruhr und Zwietracht, letzte Noth und dergleichen statt des: „Behüt' uns" auszudrücken, und hat solche Stellen mit einem NB. bezeichnet. Als solches be-

Der unerschöpfliche Reichthum an harmonischen Gedanken, die Gewissenhaftigkeit und Strenge in der Darstellung und die fromme Vertiefung in den Gegenstand derselben lassen den alten Meister nahe den Marksteinen seines Lebens in einem ehrwürdigen Lichte erblicken, das einen verklärenden Schein auf den letzten Rest seiner Jahre wirft.

Unsrer Zeit ist es nicht gegeben, von dieser kunstvollen Composition praktischen Gebrauch zu machen. Möchten dafür diejenigen, die sich der Kunst widmen wollen, um so mehr aus derselben zu lernen suchen, da aus ihr so sehr viel zu lernen ist. Dies würde nicht allein „die beste Belohnung für die Mühe sein, die der Verfasser sich bei der Ausarbeitung gegeben," es würde auch dieses eine Resultat schon den Versuch rechtfertigen, das Andenken Emanuel Bach's und seiner Werke der lebenden Generation in das Gedächtniss zurückzurufen.

g) Die Choral-Melodien.

Bach hatte, wie die Vorrede zu den Litaneien sehr bestimmt nachweisst, dem Chorale ein lebhaftes Interesse zugewendet. Er, der für die Privat-Andacht, für die Erbauung frommer Gemüther durch die Meisterleistung seiner drei geistlichen Liedersammlungen so viel gethan, hatte auch dem Kirchenliede, in dessen Uebung er gross geworden war, seine Thätigkeit nicht abgewendet. Für das Schleswig-Holsteinische Choralbuch von 1785 hatte er zahlreiche Choräle gesetzt, und zwar so, „dass die dort abgedruckten Melodien einestheils ganz neue, grösstentheils aber alte waren, wovon einige des Sylbenmaasses wegen

---

trachtet ist der empfindungsreiche Witz des Componisten auch hierin bewundernswerth, und ich möchte nicht, dass Hr. E. B diesen Fingerzeig für junge Künstler, die so gerne blindlings nachahmen, als einen hämischen Tadel ansähe; denn es ist ihm gewiss niemand aufrichtiger dankbar für dies Werk als ich."

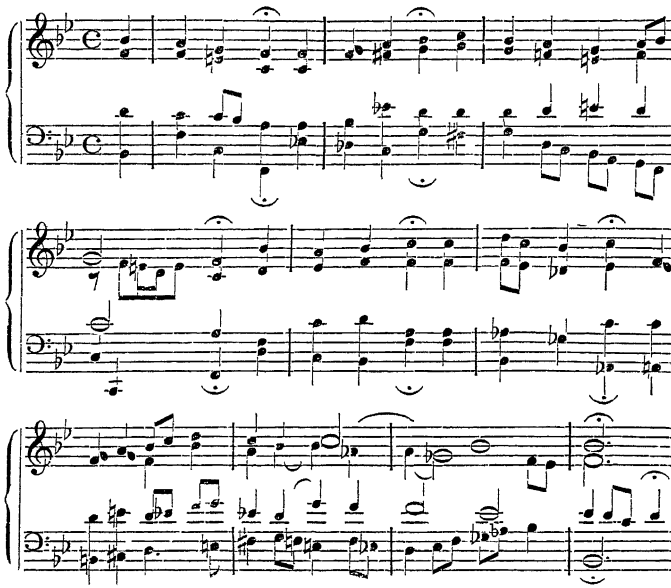
auf die fasslichste Art verändert worden waren[1])." Den Melodien sind dort aber leider die Namen der Componisten nirgends beigefügt, und da unter denselben auch die Quantzischen und Halle'schen befindlich waren, so würde es schwer sein, die von Emanuel Bach herauszufinden.

In seinen für die Kirche bestimmten Compositionen nahm der Choral freilich die Stelle nicht ein, die ihm gebührt hätte. In den Passionsmusiken war dies, rein äusserlich betrachtet, mehr der Fall. Aber hier war die Verwendung des Kirchenliedes zwischen der langen Recitation des Evangeliums doch mehr zu einem losen Hineinstreuen, als zu einer organischen Zusammengehörigkeit mit Text und Musik geworden. Dies hing offenbar mit der Art und Weise zusammen, in der Bach die Kirchenmusik betrachtet hatte. Es war bei ihm nicht die „regulirte Kirchenmusik" seines Vaters, die sich mit dem Inhalt des Gottesdienstes und mit dem religiösen Bedürfniss der kirchlichen Gemeinschaft in Einklang zu versetzen suchte. Es war für ihn vielmehr offenbar ein äusserliches Gegebenes, eine Forderung des religiösen Anstands, dass Kirchenmusik gemacht werden müsse. Darnach wurde sie behandelt.

Anders war es mit dem Choral. Ihn hielt er in Ehren, für ihn sorgte und wirkte er. Die Harmonien, welche er zu dem von Schiörring beabsichtigten Choralbuch gefertigt hatte, der „Schatz von belehrenden Bemerkungen," welche er mit der Bearbeitung der Choräle an diesen hat gelangen lassen, sind uns leider nicht aufbewahrt worden. Was damit verloren gegangen, das lässt sich am Besten aus einzelnen Ueberresten ersehen. Man betrachte den folgenden Choral: „Ach Gott und Herr[2]),"

---

[1]) Vollständige Sammlung der Melodieen zu den Gesängen des neuen allgemeinen Schleswig-Holsteinischen Gesangbuchs. Leipzig. 1785.

[2]) In der K. Bibliothek zu Berlin.

der in seiner eigenthümlichen Haltung ein Zurückgreifen auf die Behandlungsweise des Vaters zeigt, dessen vierstimmige Choräle er ja grade in den letzten Jahren seines Lebens noch einmal überarbeitet hatte.

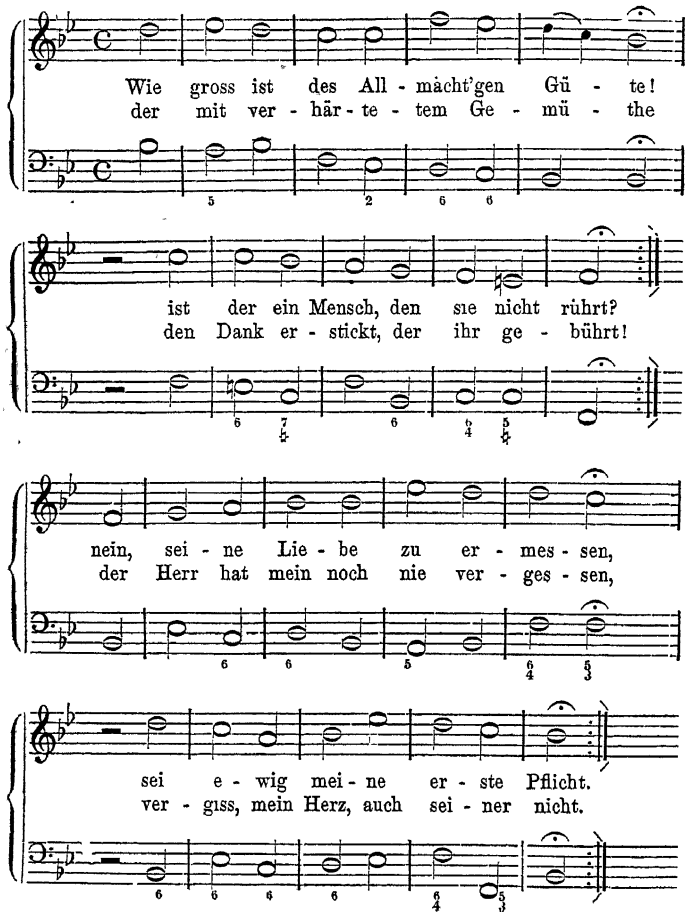
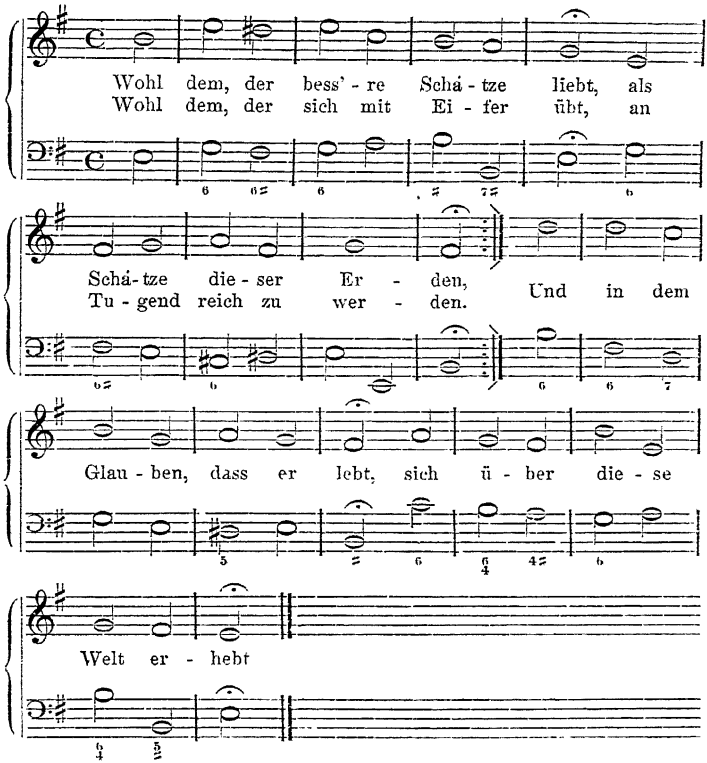
Einen ganz anderen Charakter freilich haben seine „Neuen Melodieen zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs“ (1787), 14 Choräle enthaltend, von denen indess einer auf eine schon vorhandene Melodie gesetzt ist.“ Eine Anmerkung Bach's vom 30. Juli 1787 sagt: „Damit die Gemeinden die andern Melodieen leicht und bald mitsingen lernen, werden die Herren Organisten wohlthun, wenn sie im Anfang diese aus leichten Intervallen gesetzten Melodieen mit der vorgeschriebenen und untergelegten leichten Harmonie stark und ungekünstelt mitspielen.“ Es hatten hienach diese Choräle in den Kirchen Hamburg's bereits Eingang gefunden, konnten also nicht wohl den allerletzten Lebensjahren Bach's entsprungen sein. Ihrer sind folgende:

1. Wie gross ist des Allmächt'gen Güte (von Gellert). No. 23 des Hamburger Ges.-Buchs.
2. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre (v. Gellert) No 37.
3. Gedanke, der uns Leben giebt (von Gellert) No. 66.
4. Jauchzt, ihr Erlösten des Herrn (von Gellert) No. 120.
5. Wer ist wohl wie Du (von Freilinghausen). No. 189.
6. Gott ist mein Lied (von Gellert). No. 290.
7. Was ist mein Stand, mein Glück (v. Gellert) No. 264.
8. Besitz' ich nur ein ruhiges Gewissen (v. Gellert). No. 296.
9. Wohl dem, der bessre Schätze liebt (v. Gellert). No. 308.
10. Du klagst und fühlest die Beschwerden (v. Gellert). No. 312.
11. Was sorgst Du ängstlich für Dein Leben (von Gellert). No. 411.
12. Auferstehn, ja auferstehn (Klopstock). No. 435.
13. Bald oder spät des Todes Raub (von Funk, geb. 1751). No. 437.
14. Erhabner Gott, was reicht an Deine Güte. No. 4 und 9. Melodie: Das walte Gott.

Von Luther's Zeit ab war das Kirchenlied, dessen grossartige Tiefe während der Reformation in der deutschen Literatur Wurzel gefasst hatte, in dem Kreise der Dichtung in Geltung geblieben. Noch das 17. Jahrhundert hatte auf diesem Gebiet reiche Blüthen aufzuweisen gehabt. Im 18. Jahrhundert hatten Gellert, Klopstock, Sturm, Claudius und einige andere seinen Kreis erweitert, seine Art verschönt. Diese neuen Lieder erforderten neue Weisen. Einen Theil von ihnen hat Emanuel Bach mit Melodieen versehen und diese in den Gemeindegesang der Ham-

burger Kirchen eingeführt, von wo sie theilweise in andre Kreise übergetreten sind.

Diese Melodieen, obschon nicht von dem tiefen Ernst und der erhabenen Charakteristik der alten Kirchenchoräle aus der Reformationszeit, sind doch edel, würdig, fasslich, schön declamirt, in der Harmonie vortrefflich. Zwei derselben (No. 1. und No. 9.) mögen hier folgen.



Jene Eigenschaften waren es, die den Chorälen Emanuel Bach's vor denen seines Vaters den Vorrang gesichert haben. Bekanntlich hatte auch dieser eine nicht geringe Anzahl neuer Choralmelodieen gefertigt, welche aber weder im Publikum noch in den Kirchen sich erhalten konnten. Freilich hatten ihm jene neuen geistlichen Lieder nicht zu Gebote gestanden, in deren Dichtung die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts so fruchtbar gewesen ist.

Anhang

zum ersten Bande.

Inhalt.

I. Text der Musik zur Einweihung der Unterkirche in Frankfurt a/O. 1736.

II. Desgl. bei Anwesenheit des Prinzen und der Prinzessin Friedrich Wilhelm von Preussen 1737.

III. Desgl. bei Anwesenheit des Königs 1737.

IV. 16 Briefe Emanuel Bach's aus den Jahren 1772 bis 1775.

V. Facsimile von C. Ph. E. Bach's Handschrift.

Oratorium,

Welches

Am Sontage des ersten Advents 1736.

Bey der

Solennen

Einweyhung

Der Frankfurthischen

Unter-Kirche,

Abgesungen wurde.

Frankfurth an der Oder,
Gedruckt bey Sigismund Gabriel Alexen.

Vor Mittage.

TUTTI

Ich freue mich des, das mir geredet ist, dass wir werden ins Hauss des HErren gehen. Ps. 122.

VErgnügtes Israel!
Auf! preise deinen Gott,
Den dreymahl heilgen Zebaoth.
Der dir den Tempel, den er liebet.
Heut wieder giebet.
Tritt vor den Danck-Altar,
Entzünde deiner Andacht Kertzen,
Und bringe ihm die eignen Hertzen,
Statt Weyrauch, Schaaf und Rinder dar.

ARIA

Blut und Rauch vergnügt dich nicht:
Reine Hertzen, Höchstes Wesen,
Hast du dir zum Lob erlesen.
Brennen diese wie ein Licht:
So erfüllen wir die Pflicht.
Blut und Rauch vergnügt dich nicht

Wie glücklich ist dein Volck!
Es kan in seinen Tempel gehen,
Wo deine Ehre wohnt.
Dein Zorn, den wir so offt verdienet,
Hat uns bisher geschont.
Wir dürffen nicht in Winckeln flehen;
Weil Fried im Lande grünet.
HErr! was dein Flügel deckt,
Das hat noch nie ein Feind geschreckt.
Du rettest uns, o Gott;
So bald wir unsre Noth
Dir, dem Allwissenden bezeigen,
Und ehrfurchtsvoll die Knie beugen.

Gelobet sey der HErr, der seinem Volcke Israel Ruhe gegeben hat, wie er geredet hat.
1. B. der Könige c. 8. v. 16.

Nach Mittage.

Wie Lieblich sind deine Wohnungen, HErr Zebaoth.
Ps. 84.

ARIA

Verdamme, Zion, Leid und Nacht,
Lass Lust und Freude sich verneuen!
Den Tag hat dir der HErr gemacht;
Drum lasst uns freuen,
Drum lasst uns fröhlich drinnen seyn;
Dem Heyland Hertz und Tempel weyhn,
Und seiner Ankunfft Palmen streun!

Du sehntest dich
Recht ängstiglich,
Wie Vögel nach dem eignen Neste,
Nach diesem Feste.
Da hast du, Zion, nun dein Hauss!
Hier schütte GOtt dein Hertze aus.
Hier danck, hier lobe ihn,
Hier kanst du deine Wohlfahrt bauen,
Und stets dein Glücke steiff und grün,
Wie eine Ceder schauen.

GOtt ist den seinen mild,
Der HErr ist Sonn und Schild.
Dein Heyland komt! auf! Zion, schmücke dich;
Dein Bräutigam, dein König nähert sich,
Sieh doch, wie Sanfftmuthsvoll, wie liebreich ist sein Bild!

ARIA

Höchster, wenn wir vor dir beten,
Lass uns nie zurücke treten,
Ohne einen Gnaden Blick!
Welt und Sünde mag uns hassen,
Wilt du uns nur nicht verlassen,
O, wie fest steht unser Glück!

TUTTI

Wie Lieblich sind deine Wohnungen, HErr Zebaoth.
Ps. 84.

Da
Ihro Königl. Hoheit
der
Durchlauchtigste Fürst und Herr
Herr
Friedrich Wilhelm,
Prinz in Preussen und Markgraf in Brandenburg
und
Dero
Frau Gemahlin
Königl. Hoheit
die
Durchlauchtigste Fürstin und Frau,
Frau
Sophia Dorothea Maria
gebohrne Königl. Prinzessin von Preussen
Die Stadt Frankfurt
Mit
Dero hohen Gegenwart
beehrten
legten in nachstehender
Cantate
ihre unterthänigste Freude an den Tag
Die auf der dasigen Universitat studirende.
Den 18. Marty 1737.

Gedruckt bey Philipp Schwarzen, Königl. Preuss. Univ. Buchdr.

Aria.

Frankfurt, lass in vollen Chören
Dein Vergnügen, deine Lust,
Deine Freudenlieder hören,
Lass aus der entflammten Brust,
Deiner Regung Kraft zu zeigen,
Wunsch auf Wunsch zum Himmel steigen.

Recitativ.

Jetzt freut sich alles! Ja die Minen
Und jedes treuen Unterthanen Blick
Kan fast statt aller Worte dinen,
Man kan aus ihren Augen deutlich lesen,
Dass selten wol für sie ein göttliches Geschick,
So schon, und so erwünscht gewesen,
Als dieses ist,
Dass Du, Durchlauchtstes Paar, in Frankfurts Mauern bist
Wir denken noch mit Lust daran,
Wie reizzend wir vordem gerühret waren,
Wenn wir, durch unsres Königs Gegenwart.
Gesehn, bewundert und erfahren,
Wie seine väterliche Art
Die Herzen ihm gewinnen kan.
Wir sind aniezt für Freuden halb entzückt,
Da wir, Durchlauchtstes Paar,
Dich kaum erblickt,
Und schon in Deinem hohen Wesen
Den Abdruck unsers Königs lesen.
Wer kan dabei der Lust den frohen Ausbruch wehren?
Wer kan den muntern Trieb verstecken,
Da wir an Dir so bald entdecken
Was Dich des grossen Vaters Pracht,
Und Seinem Ruhm,
Den Er im Wol und Flor der Unterthanen sezzet,
So ähnlich macht.
Wer kennt der Brunnen Heiligthum
Das Kleinod aller Zeit,
Wer kennt Sophien Dorotheen,
Die grosste Königin,
Und glaubt nicht Sie, in Dir, Durchlauchtste Markgräfin
So wie in Deinem Ehgemal
Des grössten Königs Geist zu sehen?
Was Wunder, wenn man sich von solchem Glück gestärkt
Und ungewohnt gereizet merkt,
Was Wunder, wenn bey so annehmlicher Gewalt
Die Luft von Wünschen wiederschallt?

Aria.

Man sieht durch Dich, Durchlauchtstes Paar,
In unsern tief und kühlen Gruuden,
Die allerreinste Gluth entzunden.
Nun wird die Ehrfurcht offenbar,
Und was in so viel Herzen steckt
Durch Deine Wirkung aufgedeckt. Da Capo.

Recitativ.

Wo Dein gelinder Blick durch unsre Gassen dringet,
Da wirst Du nichts als Lust gewahr,
Die Deine Gegenwart,
Durchlauchtstes Paar,
Nicht etwa nur zum Schein,
O nein
Durch einen sanften Zug erzwinget.
Die Musen sind wie ausser sich,
Und da sie Dich
Vergnügt gefunden:
So scheinen die den Büchern abgestohlnen Stunden
Vortrefflich angewandt.
Denn weil sie unsres Königs Hand
Beschüzzt, so halten sie davor,
Du konntest sie unmoglich hassen.
Hier steht ein feuriger Soldat,
Durch seiner Obern Beispiel angeführet,
Und wann er sich an Deine Fenster naht
So wird er so davon gerühret,
Als hätt' er selbst den Mars gesehn.
Der Kaufmann, den sonst nichts, als Geld und Vortel rühret,
Legt diese Neigung ab, und lässt um Dich zu sehn,
Die Haufen karger Käuffer stehn,
Die Liebe zum Gewinn wird hintenangesezzet,
Weil ihn Dein Anblick mehr, als alle güldne Ziel
Ergezzet.
Er stellt in Dir sich Deine Enkel vor,
Und sieht bewegt, so vieler Länder Flor
Die Sie einmahl bis an den Fall der Erden
Durch Rath und Arm beschüzzen werden.
Die Lust ist allgemein!

Aria.

Lass Ehrfurcht und Freude, Durchlauchtigstes Paar,
Den Abtrag so vieler geheiligter Pflichten,
Durch Loben, durch Bethen, durch Wünschen entrichten.
Der Himmel, der Brandenburgs Adler bewacht
Und der ihn den Sternen so nahe gebracht,
Erhöhe Dein Glücke, so lange die Welt
Aus Brandenburg Helden und Zierden erhält.

Da Capo.

Als
Der Allerdurchlauchtigste und Grossmächtigste
Fürst und Herr
Herr
Friedrich Wilhelm
König in Preussen
Marggraf zu Brandenburg, des Heil. Röm. Reichs Ertz-Cämmerer und Churfürst, Souverainer Printz zu Oranien, Neufchatel, und Vallengin, zu Geldern, Magdeburg, Cleve, Jülich, Berge, Stettin, Pommern, der Cassuben und Wenden, in Meklenburg, auch in Schlesien zu Crossen Hertzog, Burggraf zu Nürnberg, Fürst zu Halberstadt, Minden, Cammin, Wenden, Schwerin, Ratzeburg und Mörss, Graf zu Hohenzollern, Tecklenburg, Lingen, Schwerin, Bühren und Lohrdam, Marquis zu der Vehre und Kissingen, Herr zu Ravenstein, der Lande Rostock, Stargard, Lauenburg, Bütau, Arlay und Breda,
Die Stadt Frankfurt an der Oder
in der Martins Messe 1737
Mit Dero allerhöchster Gegenwart
beehrten
Wollten ihre allerunterthänigste Ehrfurcht und Freude bezeugen
Die auf der dasigen Universität Studirende.

Frankfurt an der Oder, gedruckt bey Sigismund Gabriel Alexen.

Aria.

Entdeckt durch tausend frohe Töne,
Was, Musen euch vor Lust entzückt,
Da ihr den grössten Held erblickt,
Den Held so vieler Siegesfahnen,
Den Vater seiner Unterthanen,

Den Schutzgott, der die Welt beglückt!
Entdeckt durch tausend frohe Töne,
Was, Musen, euch vor Lust entzückt,
Da ihr den grössten Held erblickt!

Vergnügte Stadt,
Dein Konig ist in Deinen Mauern,
Der grosse Friederich,
Auf dessen kluge Vorsicht sich
Der Länder Wolfahrt stützet,
Von Dem sie ihren Ursprung hat,
Der mit dem tapfern Schwerdt
Die sichern Gränzen schützet,
Dass sich der Bürger ruhig nährt.
Erneute Ehrfurcht, Lieb' und Treu,
Blick auf Dein blühend Wolergehen,
Lass sehn, wie gross die Freude sey,
Den Stiffter güldner Zeit zu sehen!

Aria.

Friedrich Wilhelms Muth und Waffen,
Sein erleuchteter Verstand
Konnten leicht die Ruhe schaffen,
Misste sie das Vaterland;
Aber, da wir sie besitzen,
Dienen sie uns nur zu schützen,
Und der hell geschliffne Stahl
Kann mit Schimmer, Glanz und Strahl
Unserm Held zur Freude blitzen.

Bey so erwünschter Zeit
Kan, sichres Brandenburg uud Preussen,
Wie sehr der Neid
Davon gerühret, dreut,
Dir nichts Dein Glück und Wol,
Das ewig dauren soll,
Entreissen.
Tritt Gott und König vor den Riss,
So ist Dein Schutz gewiss.
Nur lass die Hände niehmahls sinken,
Die Vorsicht eifrigst anzuflehn,
Damit sie Dis gekrönte Haupt
Der Welt, so spät als möglich, raubt,
Der Welt, der sie es selbst zum Heil ersehn.
Sieh, unsrer Musen Chor
Geht Dir hierin mit seinem Beispiel vor!

Aria.

Höchster, schütze Du den König,
Verlängre Seines Lebens Ziel!
Sollst Du Flehen, Wunsch und Willen
Des beglückten Volks erfüllen,
O, so wären hundert wenig,
Tausend Jahre nicht zu viel!
Höchster, schütze Du den König,
Verlängre Seines Lebens Ziel!

Segne Friedrichs Thron und Erben,
Und Sein Durchlauchtigstes Gemahl!
Zeuch die Väterliche Rechte
Nie von Unsres Helds Geschlechte!
Preussens Ruhm kan nimmer sterben,
Schmückt Ihr Glantz den Ahnen-Saal.
Segne Friedrichs Thron und Erben,
Und Sein Durchlauchtigstes Gemahl!

Sechszehn Briefe Emanuel Bach's aus den Jahren 1772 bis 1775.

(Aus dem August 1772.)

Hochedelgebohrner, kurzum
theuerster Freund[1]),

Ich kann Ihnen den Verdruss nicht genug beschreiben, den ich wegen meiner Concerte mit vielem Schaden durch Herrn Winter's Tod zu überwinden gehabt habe, hätte ich voraussehen können — —

Tausendfachen ergebensten Dank sage ich Ihnen von Herzen für alle gütigst angebotne Freundschaft. Ich war in der Klemme und man hat mich nicht herausgelassen. Basta! Nun Gottlob werden gleich nach Michaelis meine Concerte herauskommen, so weit sind wir nun gewiss.

Theuerster Freund, seyn Sie doch so gütig und melden mir, wie viele Exemplare von allen 3 Theilen meiner Reprisen-Sonaten und von meinem Concerte III. aus dem E-dur der seelige Winter bey Ihnen hat liegen lassen. Wegen Dressden thut mir leid, der Mann ist grundehrlich, allenfals hafte ich.

Lieben Sie ferner Ihren ewig treuen
Freund und Diener
Bach.

Die beiden Fugen-Exemplare, so wie sie sind, sollen zu Ihren Diensten stehen. Wegen des Preises wollen wir schon fertig werden.

Wegen Pohlen haben Sie Recht, noch kann prenumerirt werden.

Da Sie die Fugen brauchen dürften, so schicke ich sie Ihnen Franco mit der Post.

---

1) Original im Besitz des Herrn Director Klee in Dresden.

An Hrn. Breitkopf in Leipzig.

Hochedelgebohrner, hochgeehrtester Herr,
theuerster Freund[1]),

Madame Winter hatte mir meine Concerte[2]) verarrestirt, ohngeachtet sie nach unserer Abrechnung mir mehr als 100 Rthlr. herausgeben soll und sie überdem den ganzen Verlag unserer gemeinschaftlichen Bücher[3]) in ihren Händen noch bis dato hat. Zur Ursache gab sie an: ich hätte Sie gebeten, mir das ganze depot in Leipzig von den gemeinschaftlichen Büchern hieherzuschicken. Mein Wille war nun, von Ihnen zu erfahren, ob von diesen Büchern noch viele in Leipzig wären, weil ich vom seel. Winter in 5 Jahren keine Nachricht davon kriegen konnte, und er auch zuletzt weder mir, noch andern etwas schickte, folgl. glaubte ich, es ist alles vergriffen. Nun war zwar nicht nöthig, das geringste hiervon zu sagen, was ein Freund dem andern vertraut, wie ich denn auch ruhig wurde, da mir Winter den Bestand meldete: Da es aber doch geschehen ist, so musste nicht mehr gesagt werden, als wahr war. Seyn Sie, verehrtester Freund, demnach so gütig und melden Sie mir mit der ersten Post Ihr Vertheidungen, (?) und schicken mir, wenn Sie ihn noch haben, meinen Brief mit hieher. Sie glauben nicht, was ich für Aergerniss deswegen gehabt habe. Endlich sollen meine Concerte unterwegs seyn. Mit was für Gelegenheit

---

1) Orig. im Besitz des Hrn. Kapellmeister J. Rietz in Dresden.
2) Muthmasslich die 1772 erschienenen 6 leichten Flügel-Concerte.
3) Offenbar der Vorrath der ersten Ausgaben der wahren Kunst das Clavier zu spielen.

befehlen Sie die Exemplare? Mein letztes Geld ist doch richtig eingelaufen?

Gewöhnl. massen beharre ich mit aller Hochachtung Dero

ergebenster Diner
Bach.

Hamburg, d. 14. Nov. 72.

Zu meiner Legitimirung bitte ich um Ihre Erklährung. Wie kann ich denn Bücher von Ihnen verlangen, darüber Sie nicht disponiren können?

„Hochedelgebohrner, Hochgeehrtester
Herr
Werthester Freund,

Sie haben meine Bitte gütigst genehmigt, ich danke Ihnen ergebenst dafür. Gegen Ostern wird es erst Zeit seyn, die Anzahl der Pränumeranten zu berichten und die Gelder einzuschicken. Die Fridericischen Clavicorde haben bey mir einen grösseren Vorzug vor den Fritzischen und Hassischen wegen des Tractaments und wegen des Basses ohne Octave, welche ich nicht leiden kann. Die Fortbiens[1]) sind sehr gut und ich verkaufe Viele davon.

Ich beharre immerwährend

Ew: Hochedelgeb.
in der That aufrichtiger
u. ergebenster
Bach.“

Hamburg
d. 10. Novemb. 73.

Eiligst.

---

[1]) Eine Art von Fortepiano in Clavierform, erfunden von dem Orgelbauer Friederici in Gera; vgl. Koch, Musik-Lexikon. pag. 589.

Hamburg, d. 26. Aug. 74.

Geehrtester und Werthester
Freund,

Hierbey erhalten Sie die 2 Bücher, für deren richtige Bezahlung ich Ihnen bestens danke. Bey dem einen finden Sie die 6 gestochenen Choräle hinten mit gebunden. Die dabey geschriebenen Anmerkungen sind von der Hand des seel. Autors. Ausserdem erhalten Sie noch 6 Stücke von J. S. und eben so viele von W. F. Unter den ersteren sind 6 angenehme Vorspiele, für Anfänger sehr nutzbar, und unter den letzteren ist das verlangte Stück mit 2 Clavieren. Beynahe ein Dutzend Trii von J. S. und noch einige Pedalstücke von ihm stehen zu Dienste. Dies ist alles, was ich habe. Es ist ärgerlich, dass die Sachen vom seel. Vater so herumflattern, ich bin zu alt und zu sehr beschäftigt um sie zusammenzutreiben. Lieben Sie ferner

Ihren redlichen Fr. u. Dr.

Bach.

Volti

Nun erbitte mir von Ihnen das Verzeichniss meiner Compositionen, die Sie bereits haben. Was ich weggeben kann, steht zu Diensten, hierunter sind auch Sachen begriffen, die ich bloss Ihnen und Keinem andern gebe.

Bey Gelegenheit, da Sie zu sagen belieben: wegen meiner gedruckten Sachen dürften Sie mich nicht beschwehren, weil Sie sie von Breitkopf kriegen könnten, habe ich die Ehre, Ihnen zu expliciren, das Sie ausser den Psalmen folgende Sachen, welche ebenfalls, NB. sämmt-

lich meine Verlagsbücher sind, näher und für eben den Preiss bey mir unmittelbar haben können, weil sie Breitkopf von mir nimmt, u. ich ihm vielen Rabbat geben muss.

(1) Meine beyden Versuche, (2) meine letzten sechs Concerte, (3) Alle 3 Theile meiner Reprisen-Sonaten, mit Winter'schen Drucknoten, (4) Concerto III. mit denselben Noten, aus dem E-dur. Die geschriebenen Sachen, die Breitkopf von mir verkauft, sind theils nicht von mir, wenigstens sind sie alt nnd falsch geschrieben.

In Eil habe ich das Vergnügen Ihnen, bester Freund, den Rest meiner Sebastianore zu schicken, nehml. 11 Trii, 3 Pedalstücke und Vom Himmel hoch etc. Sollten Sie diesen letzten Choral bereits haben, so schicken Sie ihn gelegentlich wieder zurück. Die 6 Claviertrio, die unter ihren Nummern zusammengehören, sind von den besten Arbeiten des seel. lieben Vaters. Sie klingen noch jetzt sehr gut, und machen einem viel Vergnügen, ohngeachtet sie über 50 Jahre alt sind. Es sind einige Adagii darin, die man heut zu Tage nicht sangbarer setzen kann. Da sie sehr zerlöchert sind, so belieben Sie solche gut in Acht zu nehmen. Künftig kommen lauter Emanueliana. Jetzt war es unmögl. Lieben Sie ferner

Ihren treuen Freund
u. Diener Bach.

, d. 7. Oct. 74.

ein Stück abgerissen.

Mein erster Versuch kommt auch mit. Er kostet 3 Thlr. folgl. belieben Sie mir 1 Thlr. 16 Ggr. anzurechnen.

Hamburg, d. 15. Sept. 74.

Geehrtester Freund,

Sie haben nicht viel und nichts besonderes von meinen Sachen, wie ich sehe. Das Concert aus dem B ist nicht von mir; auch die 3 Fugetten nicht. Ich danke Ihnen herzlich für ihre guten Wünsche. Gott segne Sie dafür! Die 6 Choräle kosten nichts. Ich werde Ihnen ehestens einen Haufen meiner geschriebenen Arbeiten überschicken, jetzt bin ich ganz Oratorium, wie Sie aus der Beylage sehen. Hr. Klopstock und einige andere Freunde sind Ursache, dass ich schon wieder aufs Theater trete. Seyn Sie so gütig und weisen Sie Herrn Boje, nebst Vermeldung meines ergebenen Compliments ein Paar hundert Subscribenten zu. Ich muss dem Plane des Hr. Klopstocks genau folgen, also ist der Herr Boje der alleinige Correspondent. Ich werde Ihre gütige Bekanntmachung meiner Absicht mit thätigem und gehorsamem Danke erkennen. Ich habe nichts vom musicalischen Opfer, es ist aber sehr bekannt und leicht zu haben. Von Concerten haben Sie nun alles, was ich von ihm habe.

Kommen Sie doch bald einmahl zu uns her. Jetzt bitte ich ferner zu lieben

Ihren

aufrichtig ergebensten
Freund u. Diener
Bach.

Den aufrichtigsten Dank statte ich Ihnen, liebster Freund, für die schönen Metwürste und meine wiedergeschickten Noten ab.

Die 2 Sonaten, welche Ihren Beyfall vorzüglich haben, sind die einzigen von dieser Art, die ich je gemacht habe. Sie gehören zu der, aus dem H-moll, die ich Ihnen mitschickte, zu der aus dem B, die Sie nun auch haben, und zu 2en aus der Hafner-Würtembergischen Sammlung, und sind alle 6 anno 1743, im Töplitzer Bade von mir, der ich damahls sehr gichtbrüchig war, auf einem Claviacord mit der kurzen Octav verfertiget. Nachher habe ich meist fürs Publicum arbeiten müssen, bis auf einige Sonaten, von gewöhnlicher Einrichtung, welche ich Liebhabern zuweilen vorspiele und unbekannt sind. Hierbey schicke ich Ihnen 6 andere Sonaten, welche etwas starker sind, als die mehresten andern, und nun haben Sie das von meinen Solos, was ich fürs beste halte zusammen. Meine Arbeiten fürs Clavier allein enthalten 173 Stücke, theils Sonaten, theils kleine Sammlungen von characterisirten Stücken. Von diesen 173 Stücken sind just 99 gedruckt. Unter diesen letzteren sind einige in einzelnen Sammlungen, die nicht die schwächsten sind. Die übrigen ungedruckten alle sind entweder sehr alte Arbeiten oder leichte Sachen für Anfänger. Indessen

steht alles zu Ihren Diensten, was nur halbweg nicht zu schlecht ist, und was nicht unter die wenigen gehört, womit meine alten Finger noch ein bisgen aufgeputzt werden, wenn Jemand zu mir kommt. Das nur und Unbekanntes muss jetzt bey mir die meiste Freude machen.

Die siebente hier beygefügte Sonate ist ein Mscrpt. von mir, welches Sie mir zum Andenken verwahren können, wenn Ihnen beliebt. Sie werden sie kennen, sie steht im musicalischen Vielerley, und folgl. habe ich keine Abschrift davon nöthig. Man will jetzt von mir 6 oder 7 Fantasien haben, wie das achtzehnte Probestück aus dem C-moll ist; ich läugne nicht, dass ich in diesem Fache gern etwas thun möchte, vielleicht wäre ich auch nicht ganz und gar ungeschickt dazu, überdem habe ich einen Haufen Collectanea dazu, welche, wenn ich Zeit hätte, sie in Ordnung zu bringen, und sie allenfalls zu vermehren, besonders was den Gebrauch aller dreyer Generum betrifft, zu der Abhandlung von der freyen Fantasie meines zweyten Versuchs gehören: allein, wie viele sind deren, die dergleichen lieben, verstehen und gut spielen? Der Hr. von Gerstenberg und Hr. E. M. Schreiber in Copenhagen u. a. m. wünschten dergleichen und offeriren alle bona officia: allein noch habe ich wenig Lust dazu, eben so wenig, als zu Claviersonaten mit einem begleitenden Instrument nach dem jetzigen Schlendrian. Doch dieses letztere Un- oder Mittelding könnte lucrativer seyn, als jene finstere Fantasie.

Nicht wahr? Sie sind der einzige Göttinger Subscribent?

Ich bin, wie allezeit, nach 1000 Empfehlungen besonders an E. und M. Heyne, von ganzem Herzen

Ihr ewig treuer

Hamburg, d. 10. Febr. 75.

Fr. u. Dr. Bach.

An den Herren
Forckel
in
Göttingen.

Nebst Noten.

Liebster Herr Forckel.

Da ich nicht das Vergnügen habe haben können, Sie hier zu sehen, so überschicke ich Ihnen hierbey wiederum ein musicalisches Fricassée von 6 Ingredientien zur beliebigen Abschrift. Die 2 Stücke für die Orgel, sind, wie die vorigen, mehr ohne, als mit Pedal, und müssen so seyn. Das gedruckte ist nicht herausgekommen, der Verleger starb darüber; dies Exemplar war die Correktur.

Ich beharre, nach abgestattetem gehorsamstem Compliment, an den Hr. Hofr. u. Fr. Hofräthin Heine, wie allezeit

Ihr

ergebenster Fr. u.
Dr. Bach.

Hamburg,
d. 3. Junius 75.

A Monsieur
Monsieur Forckel
à
Göttingue.

Hamburg, d. 20. Sept. 75.

Liebster Freund,

Für die gütigst eingesandten 4 Ducaten danke ich Ihnen verbundenst.

Hierbey habe ich das Vergnügen, Ihnen etwas aus meinen alten Bachischen Archive zu überschicken, nehmlich 2 Stücke von dem braven Joh. Christoph, und, von dessen braven Bruder Joh. Michel Bach, meinem seel. Grossvater mütterlicher Seits. Ich bitte, sie gelegentlich mir, NB. gut conservirt, weil sie etwas mürbe sind, wieder zu schicken. Das 22stimmige Stück ist ein Meisterstück. Mein seeliger Vater hat es einmahl in Leipzig in der Kirche aufgeführt, alles ist über den Effeckt erstaunt. Hier habe ich nicht Sänger genug, ausserdem würde ich es gern einmahl aufführen.

Leben Sie vollkommen wohl und lieben Sie ferner

Ihren

treuen Freund u. Dr.

Bach.

Salutem plurimam Verte.

(auf der andern Seite!)

Von Fischern, Froberger etc. etc. habe ich nichts. Der Himmel weiss, wo diese Sachen hingekommen sind.

Ich habe doch endlich müssen jung thun und Sonaten fürs Clavier machen, die man allein, ohne etwas zu vermissen, und auch mit einer Violin und einem Violoncello begleitet blos spielen kann und leicht sind. Darf ich Sie mit einer Collecte beschwehren? Meine Israeliten erwarte täglich. Sie war schöner in mehreren Colonnen, als ich dachte, folglich schwerer und langsamer.

A Monsieur

Monsieur Forckel

à

Göttingue.

Hamburg, d. 9. Jenner 77.

Liebster Freund,

Vergeben Sie, da die ganze Christenheit jetzt einander ein neues Jahr wünschet, und einem das Haus mit einem Haufen Notas oder Laus Deo bombardirt wird, dass ich um kein Heide zu werden, Ihnen von Herzen alles mogliche Gute in diesem neuen und vielen folgenden Jahren wünsche und auch mit einer Nota erscheine.

Darf ich ausserdem auf die 2te Sammlung meiner Sonaten nun bald um Ihre gütigen Collecten wieder bitten?

Ich bin steif und fest, wie allezeit

ganz
der
Ihrige
Bach.

N o t a
des Herrn F o r c k e l s HochEdelgeb.
gelieben

Für 4 Psalmen, à 1 Thlr. 8 ggl. . .	5	Thlr. 8	ggl.
Für die Zeichnung des Stammbaums	2	— 12	—
Für die Israeliten	2	— 8	—
Für 4 erste Versuche	12	— —	—
Für 6 Reprisen-Sonaten	8	— —	—
Für 12 Pränumeranten	12	— —	—
Summa	42	Thlr. 4	ggl.

Restiren noch 19 Thlr.

E H Gs Bch.
E G D U Dr.
Bach.

Hamburg, d. 9. Jenner 1777.

Theuerster Freund,

Ich komme schon wieder mit beykommender Nachricht auf die Betteley und beharre

Ihr
ergebenster
Bach.

Hamburg, d. 28. Jan. 77.

Seyn Sie so geneigt, und bitten den Herrn Loden in meinem Nahmen gleichfalls ergebenst.

Hr. Forckel.

Liebster Freund,

Ich bin jetzt in der Nothwendigkeit, alles mögliche aufzutreiben, um eine starke Zahlung zu thun, die ich nicht voraus sahe: haben Sie also für mich die Güte, und tragen Sie je eher je lieber das Ihrige mit demjenigen, was sie wissen, hierzu bey, um mich keiner unangenehmen Verlegenheit wegen meiner zu leistenden Zahlung bloszustellen.

Ich bin und beharre, wie allezeit,

Ihr
aufrichtiger Freund
und Diener
Bach.

Hamburg, d. 2. Aprill
1777.

Hamburg, d. 20. Juni 77.

Theuerster Freund.

Da meine neuen Sonaten bald erscheinen werden: so wünsche ich bald nun zu wissen, was sich für Pränumeranten bey Ihnen gemeldet haben. Die Nahmen werden wieder mitgedruckt. Mein armer Sohn in Rom liegt seit 5 Monaten an einer höchst schmerzhaften Krankheit darnieder, und ist noch nicht aus aller Gefahr. O O Gott, was leidet mein Herz! Vor 3 Monaten habe ich ihm 50 Ducaten geschickt, und in 14 Tagen muss ich wieder 200 Thlr. für Doctors und Wundärzte auszahlen; Ich kann nicht mehr schreiben, als zu bitten mit mir Mitleyden zu haben und mir wo möglich beyzustehen.

Ich bin, wie allezeit

Ihr

Bach.

Empfehlen Sie mich bestens dem Herrn Lyden, und sagen ihm gleichfalls den Inhalt dieses Briefes.

Hamburg, 23. July 1777.

Wehrtester Freund,

Blos meine jetzige Noth hat in Sie gedrungen und weiter kein falscher Gedanke. Ich bin Ihnen für Ihren guten Willen bey eingesandten 3 Louisd'or und Musicalien sehr verbunden und empfehle mich Ihrer baldigen fernern Gewogenheit bestens. Von den neuen Sonaten werde Ihnen zur fertigen Zeit 6 Exemplare zuschicken, von denen Sie nur 5 Stücke bezahlen. Ihr Exemplar kostet nichts. Es ist wohl das Wenigste, dass Ich Ihnen für Ihre Freundschaft von meinen noch zu edirenden Werken allezeit ein Exemplar verehre. Indess bitte doch, das Geld für die 5 andern Exemplare bey Zeit einzucassiren, ich habe von meinen andern Sachen noch so viele Rückstände die mich sehr beschwehren. Blos aus Petersburg soll ich noch für 27 Sonaten der ersten Sammlung einen Pfennig sehen, etc. Um Sie und andre Freunde keiner Verlegenheit im Eincassiren weiter auszusetzen: so wird von nun an, ohne eingeschicktes Geld, nichts von mir weggesandt.

Uebrigens ist unsere in Ihrem Schreiben gemeldete Rechnung richtig.

Hr. Loden antwortet mir gar nicht, worüber ich mich sehr wundre.

Ich beharre, wie allezeit

Ihr

treuergebenster

Bach.

Hamburg, d. 15. Oct. 77.

Liebwerthester Freund,

Tausend Dank für Ihr schönes, für Ihr gelehrtes Programma! Herr Leister hat es schon lange bey sich, um es im Correspondenten zu recensiren. Nach meiner Meynung, NB um Liebhaber zu bilden, könnten viele Dinge wegbleiben, die mancher Musicus nicht weiss, auch eben nothwendig nicht wissen darf. Das Vornehmste, nehml. das analysiren fehlt. Man nehme von aller Art von musicalischen Arbeiten wahrhafte Meisterstücke; zeige den Liebhabern das Schöne, das Gewagte, das Neue darin; man zeige zugleich, wenn dieses alles nicht wäre, wie unbedeutend das Stück sein würde; ferner weise man die Fehler, die Fallbrücken die vermieden sind, und besonders in wie fern einer vom Ordinairen abgeht und etwas wagen könne u. s. w. Doch Sie wissen nun schon mehr als ich Ihnen jetzt sagen kann.

Lieben Sie ferner

Ihren alten ehrlichen Bach.

Wollen Ihre Liebhaber meine 2te Sammlung nicht haben? Um damit Sie nicht im Geringsten in Verlegenheit kommen, so lassen Sie Sich gleich das Geld geben, sonst bleibt es auch noch, mir ists einerley. Ihnen werde ich apart ein Exemplar präsentiren.

Hamburg, d. 22. Dec. 75.

Liebster Freund,

Endlich erscheinen hierbey meine Israeliten. Von den verlangten Antiquitäten habe ich noch nichts auftreiben können.

Ich muss wegen der Feyertagsarbeiten schliessen, ich wiederhole meine Bitte wegen meiner Sonaten, worauf NB nicht subscribirt, sondern praenumerirt wird. Sie belieben die Gelder dafür so lange bey sich zu behalten, bis ich darum bitten werde.

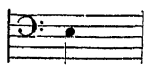
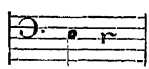
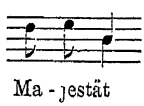
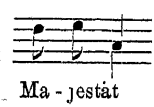
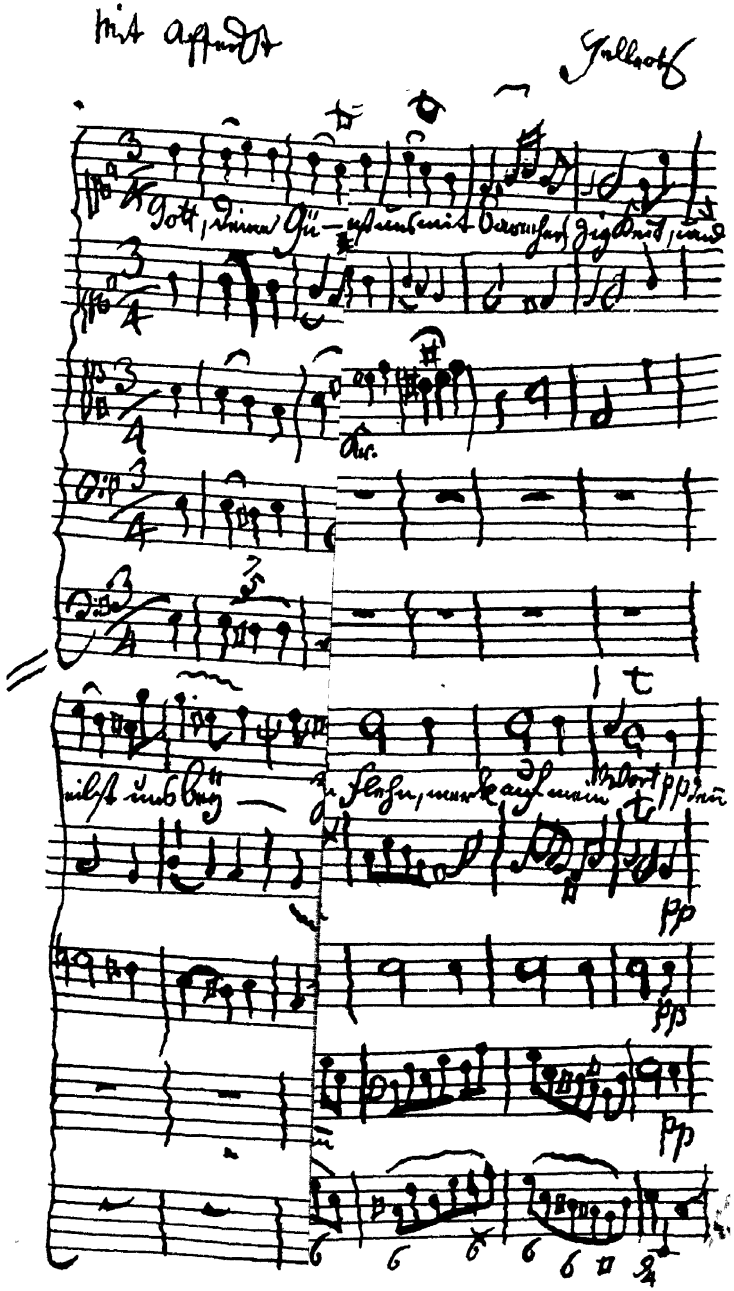
Lieben Sie ferner

Ihren

wahren Freund und Diener

Bach.

Druckfehler.

Seite 21 Zeile 29 statt 900 lies: 200 Thlr.
„ 30 „ 13 das Wort sind fortzulassen.
„ 50 „ 10 statt 1746 lies: 1767.
„ 53 „ 12/13 statt an einzelnen Wendungen lies: in einzelnen Wendungen.
„ 54 „ 20 statt Tosou lies: Toson.
„ 56 „ 1 statt ohnehin lies: ohnedem.
„ 87 „ 7 statt et lies: e.
„ 97 „ 9 (von unten) statt hinzudrängen lies: hinzudränge.
„ 112 „ 11 statt Genius, Gestalt lies: Genius-Gestalt.
„ 117 „ 28 statt dürfte lies: durfte.
„ 119 „ 23 statt Naumburg lies: Hamburg.
„ 142 „ 8 statt  lies: 
„ 161 „ 8 statt lies:
„ 205 „ 4 statt lies:
„ 224 „ 18/19 statt der schönen Andantine lies: dem schönen Andantino.
„ 258 „ 32 statt Gegenwort lies: Gegenwart.
„ 288 „ 17 statt
Ma - jestät
lies:
Ma - jestät

mit affect
Gott, deine Gü-
-te reicht mit Barmherzigkeit
weilst und
Herr
pp
pp
pp

WILH. FRIEDEMANN BACH.

CARL PHILIPP EMANUEL

UND

WILHELM FRIEDEMANN BACH

UND DEREN BRÜDER.

VON

C. H. BITTER.

ZWEITER BAND.

MIT PORTRAIT UND FACSIMILE VON FRIEDEMANN BACH, SOWIE MIT ZAHLREICHEN MUSIKBEILAGEN.

BERLIN, 1868.

VERLAG VON WILH. MÜLLER,

ORANIEN-STRASSE 165a.

Inhalt

des zweiten Bandes.

Carl Philipp Emanuel Bach.

Fortsetzung des ersten Bandes. Cap. V.

Seite

D. Die Oratorien 1
E. Die geistlichen und weltlichen Lieder . . 60
F. Die weltlichen Cantaten 81
G. Gesammte Uebersicht aller Compositionen 91
Cap. VI. Biographisches 95

II. Abschnitt.

Cap. VII. Johann Christoph Friedrich Bach 131
Cap. VIII. Johann Christian Bach 140
Cap. IX. Wilhelm Friedemann Bach 150
Anhang mit besonderem Inhalts-Verzeichniss . . . 269

Fortsetzung von Capitel V. des ersten Bandes.

Em. Bach hat

D. Drei Oratorien

geschrieben.

Der eigentliche Kirchenstyl ist für diese durch Händel zu so stolzer Höhe emporgehobene Musikgattung nicht in seiner vollen Strenge anwendbar. Freiere Formen, lebhaftere Farben werden für die mehr dem Dramatischen sich zuneigende Tendenz dieser Werke nothwendig. Schon nach dieser relativen Seite hin müssen Bach's Oratorien einer höheren Stufe angehören, als die meisten seiner für den Gebrauch der Kirche geschriebene Arbeiten. Aber auch ihr absoluter Werth ist bedeutender.

Im Ganzen ist hier der homophone Styl weniger flach als dort. Er wird nicht selten von glänzenden und wahrhaft grossen Tonsätzen und von einer Fülle harmonischer Schönheiten unterbrochen, denen man in den Bach'schen Kirchen-Musiken nur selten begegnet. Die Arbeit ist sorgfältiger, ernster und selbst in der Arie tritt vielfach das Bestreben, blosse Unterhaltungsmusik zu geben, vor einer charakteristisch entwickelten organischen Gestaltung zurück.

Bach zeigt sich hier von seinen Aufgaben erfüllt,

nicht selten begeistert. War ihm auch nicht gegeben das Höchste zu erreichen, so hat er doch das Verdienst, in wahrhaft künstlerischer Weise Grosses geschaffen zu haben.

Die Zeit Bach's nannte das erste seiner Oratorien

Die Israeliten in der Wüste

„ein Sing-Gedicht."

Es ist im Jahre 1769, also sehr bald nach seiner Uebersiedelung nach Hamburg entstanden. Das Gedicht, dessen Text im Anhange unter Nr. V. abgedruckt ist, war von Schiebler, einem zu seiner Zeit geachteten Dichter in Hamburg, gefertigt. Ein noch zu Lebzeiten Bach's sich über die Form und Bedingungen von Oratorientexten verbreitender Aufsatz sagt darüber[1]), es könne allen ähnlichen Arbeiten zum Muster dienen. Man wurde bei Untersuchung desselben finden, dass es in Absicht auf äussere Einrichtung und innere Behandlung so beschaffen sei, wie die für solche Werke bestehenden Regeln es bestimmten. Auch sei es bloss dieser Einrichtung zuzuschreiben, dass es weit natürlicher sei und weit mehr interessire, als die meisten ubrigen bekannten dramatisirten Oratorien[2]).

Jene Regeln, an deren Beachtung ein so günstiges Resultat geknüpft worden ist, sind nun folgende:

1. Dass in dem Oratorio nur wenig handelnde Personen vorkommen dürfen,
2. Dass die Recitative kurz sein und keine Dialoge oder förmliche Erzahlungen enthalten sollen,
3. Dass alle Umstände fortbleiben, welche nur einer Handlung, die auf dem Theater vorgestellt werden soll, angemessen sind.

Es sind dies Regeln von rein negativem Charakter, deren Beachtung oder Nichtbeachtung im Wesentlichen

---

[1]) Forkel's Leipziger Musik-Almanach v. 1783. S. 199 ff.

[2]) Ob unter diesen Oratorien die von Händel mit verstanden gewesen sein mögen?

stets von den dem Texte zu Grunde liegenden Motiven und ihrer dichterischen Ausnutzung abhängig sein wird. In jedem Falle wird zugegeben werden müssen, dass eine auf den Concertsaal beschränkte oratorische Musik durch ein gewisses Maass von Gegensätzen getragen werden müsse, und dass, wenn durch diese ein dramatisches Element in die Musik gebracht wird, dies für die künstlerische Wirkung und Eindrucksfähigkeit des Ganzen nur von Vortheil sein könne.

Es beruht grade hierin der innere Unterschied zwischen der Cantate und dem Oratorium, dessen mehr in das dramatische Element übergreifende Gestalt die blosse Lyrik des Cantatenstyls und der Cantatenform zu einem grösseren Organismus erhebt. Dies hat sich bei der Mehrzahl der Händel'schen Oratorien bewährt.

Fasst man mit Bezug auf die obigen Regeln das Gedicht Schiebler's in's Auge, vergleicht man, was darin gegeben ist mit dem grossen Reichthum an Begebenheiten im Wüstenzuge der Juden, die in den heiligen Büchern dargestellt das Gepräge musikalischer Bedeutung und Gestaltungsfähigkeit in sich tragen, so muss man zunächst anerkennen, dass ihm in den wenigen Personen, welche seine Träger sind, Moses (Bass), Aaron (Tenor), zwei Israelitinnen (1. u. 2. Sopran), ein so geringer Reichthum an Characteren und Nüancirungen gegeben ist, wie dies nur irgend möglich war. Aaron ist eine völlig nichtssagende Figur. Die Israelitinnen scheinen nur der von ihnen zu singenden Arien wegen in das Gedicht eingeflochten zu sein. Sie können ebensowenig als Repräsentanten des Judenthums in Allgemeinen, als der die Wüste durchziehenden Juden insbesondere betrachtet werden. Das Personen-Interesse wird lediglich auf Moses concentrirt, und dieser als der Träger des Ganzen mit der Aufgabe belastet, die Aufmerksamkeit und Spannung des zuhörenden Publikums rege zu erhalten. So lange er nun dem verschmachtenden, unzufriedenen, im

Sturm der Empörung aufbrausenden Volke, als Gegensatz gegenüber steht, so lange erhält sich das Oratorium auf der Höhe eines bewegten, künstlerisch und musikalisch anregenden Lebens, tritt aber dadurch auch zugleich aus dem engen Rahmen heraus, den die „Regeln“ sehr unnöthiger Weise vorzeichneten.

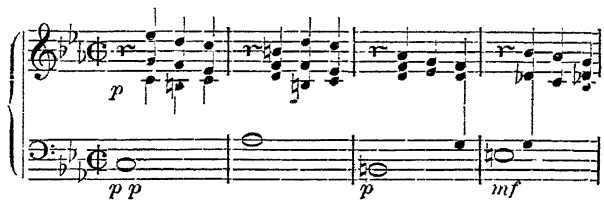
Mit dem ersten Theile hören aber diese Gegensätze auf. Die Handlung wird nirgend mehr durch spannenden Wechsel belebt. Die ganze Dichtung des zweiten Theils ist gegenstandslos. So steigt das Werk von der Höhe herab, auf der es sich bis zum Schluss des ersten Abschnitts erhalten hatte.

Der Dichter hatte geglaubt, durch den prophetischen Hinweis auf das Kommen des Messias den Mangel an Handlung ersetzen zu können. Aber dieser Hinweis würde nur von Wirkung gewesen sein, wenn es möglich gewesen wäre, ihn mit der Geschichte des Zuges der Juden durch die Wüste in einen inneren Zusammenhang zu bringen. Diesem Zuge war aber die nach mehr als tausend Jahren bevorstehende Erscheinung Christi völlig fremd.

Hätte der Dichter, der völlig vergessen zu haben scheint, dass das Mosaische Gesetz, durch dessen Verbildung und Verknöcherung die göttliche Sendung des Messias bedingt worden ist, damals noch gar nicht gegeben war, nicht bloss den äusseren Schwierigkeiten des Zuges in der Wüste Rechnung getragen, sondern auch die Gefahr des Abfalls von dem einigen Gotte, die Verleitung zum Götzendienste in der Anbetung des goldenen Kalbes und die durch den grossen Propheten herbeigeführte Gesetzgebung für die musikalische Darstellung benutzt, dann würde er zwar wohl gegen die Regeln seiner Zeit verstossen haben; er hätte aber ein Gedicht geliefert, das den Genius des Tonsetzers nicht eingeengt, sondern gehoben hätte, und das muthmasslich noch jetzt für sich selbst wie für die ihm gewidmete Musik eine dauernde Geltung in Anspruch nehmen dürfte.

Ueber den Verbleib der Original-Partitur ist nichts bekannt. Das im Besitz der K. Bibliothek zu Berlin befindliche Exemplar der (1775 im Selbstverlage Bach's gedruckten) Partitur war einst im Besitze der Gattin Klopstock's gewesen, von der es Pölchau erhalten hat. Es mag wohl ein Geschenk Bach's an die Frau seines Freundes gewesen sein, die, wie es scheint, Sängerin war. Mindestens finden sich, offenbar für sie geschrieben, in die S. 21 und 94 befindlichen Arien der zweiten Israelitin von Bach's Hand Veränderungen eingetragen, welche auf einen nicht geringen Grad von Coloraturfertigkeit schliessen lassen. Dieser an sich unerhebliche Umstand bezeugt, dass der Partitur-Abdruck selbst als zuverlässig betrachtet werden darf.

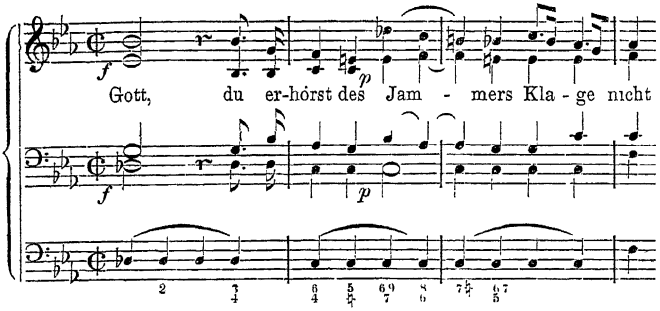
Das Werk beginnt mit einer kurzen Instrumental-Einleitung (C-moll, Allabreve, Adagio, 2 Flöten, Streich-Quartett). Klagende abgerissene Gänge der gedämpften Streich Instrumente, zuerst über den langgehaltenen Tönen der Bässe,



die vom 7. Takte in eine ernste Gegenbewegung zu den Oberstimmen übergehen, steigern sich mehr und mehr zu schmerzlicher Erregung.

Der Chor beginnt in kurzen, wie aus äusserster Erschöpfung hervorgehenden, hie und da abgebrochenen Sätzen im leisesten Pianissimo: „Die Zunge klebt am dürren Gaumen.“

Bei der Wendung des Textes: „Gott! Du erhörst des Jammers Klage nicht,“



bricht der Schrei verzweifelnder Sorge in der frappanten Modulation von As nach F-moll für einen Augenblick hervor, um mit dem nächsten Takt wieder in den Ton der Klage zurückzufallen. Beide Sätze erscheinen zweimal, bis die Klage leise erstirbt.

Das hoffnungslos schmachtende Elend des Volkes steht dem höchsten Gipfel der Noth nahe. Sein Muth ist gebrochen, seine zähe Energie zerstört. Unter der trocknen Gluth der Wüste erstirbt seine Lebenskraft.

Eine polyphone Behandlung des Chorsatzes hat nicht statt gefunden, kommt überhaupt in dem ganzen Oratorio nirgends vor. Das Orchester bildet im Wesentlichen nur eine Verstärkung des homophonen Ganges der Gesangsstimmen. Das melodisch-rhythmische Element, dem sich Bach überhaupt so sehr zuneigte, ist vorherrschend. Dagegen ist die Charakterisirung der Situation meisterhaft, die Declamation der Worte in allen Stimmen sprechend, der Ausdruck ruhrend, für den orientalischen Charakter, der hier dargestellt werden soll, vielleicht etwas zu deutsch gehalten.

No. 2. Einem kurzen Recitativ mit ausdrucksvoller Declamation folgt eine Arie der ersten Israelitin (Es-dur $^3/_4$ Allegro, Quartett). „Will er, dass sein Volk verderbe?“ deren erster Satz lebhaft, feurig, in gedrungenem Styl gesetzt, der Form der damaligen Zeit entsprechend gebaut ist. Der Mittelsatz (Andante, C-dur $^3/_4$) bildet nur

eine kurze melodische Unterbrechung zwischen dem ersten Satze und der Wiederholung desselben. Die Arie ist sehr lang. Melodie und Behandlung des Orchesters erinnern lebhaft an Graun.

An sie schliesst sich

No. 3. Recitativ des Aaron, vom Streich-Quartett in langgezogenen Accorden begleitet. Moses Bruder mahnt z m Ausharren in der Prüfung und zum Vertrauen auf den Herrn.

Es folgt dessen Arie (D-moll $^3/_8$ Andante, Quartett) „Bis hieher hat er euch gebracht," der es an jedem besonderen Interesse erregenden Zuge fehlt.

No. 4. Auf ein kurzes Secco-Recitativ der zweiten Israelitin folgt wiederum eine Arie (F-dur $^4/_4$ Larghetto, Quartett mit Sordinen): „O, bringet uns zu jenen Mauern," von der nur zu wiederholen wäre, was über die beiden vorhergehenden Arien gesagt ist.

Bach hat für die Gesangsstimme die schon oben bemerkten Veränderungen eingeschrieben, die der Arie ein mehr coloraturartiges Gepräge verleihen, ohne ihren Charakter zu heben.

Durch die sich wiederholende Gleichartigkeit der Form, die durch keine Nüance gemilderte Eintönigkeit der Instrumental-Begleitung und die Interesselosigkeit der melodischen Erfindung dieser drei nach einander folgenden Arien wird die Aufmerksamkeit der Zuhörer empfindlich herabgestimmt. Bach's Zeit dachte hierüber zwar anders; dennoch ist es zu verwundern, dass einem so feinen Kenner der musikalischen Mittel und Wirkungen, wie er war, der nachtheilige Einfluss entgangen ist, der aus diesem Uebelstande für die nachhaltige Wirkung seines Oratoriums folgen musste.

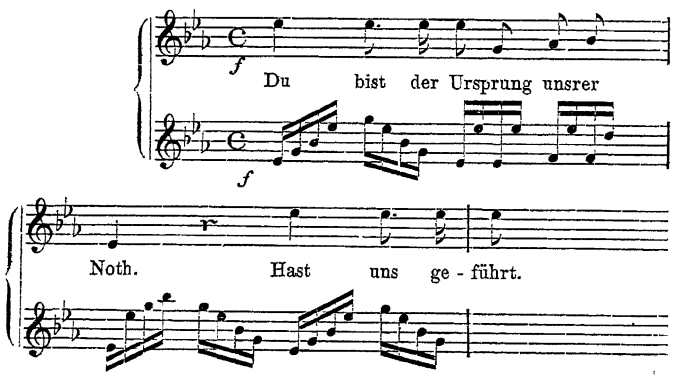
Aaron verkündet in kurzem Recitativ das Nahen des Moses.

No. 5. Eine Symphonie (mit der Bezeichnung „ouverturen mässig," C-dur $^3/_4$, 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner,

2 Oboen, Quartett) kündet in majestätischem Schwunge das zürnende Erscheinen des Gesetzgebers an, der sein Volk mit grossem Sinn aus der Knechtschaft der Pharaonen durch Entbehrungen und Leiden zur Freiheit, Würde und Grösse zurückzuführen unternommen hatte.

Mit Recht entfaltet der Tonsetzer bei dem ersten Eintreten seines Helden in den Gang des Dramas die ganze orchestrale Pracht, deren er fähig war. So stellt er die Erscheinung des ältesten und ersten der Propheten des bevorzugten Volks in dem Glanze jener aussergewöhnlichen Hoheit dar, der dem Auserlesenen des Herrn gebührt.

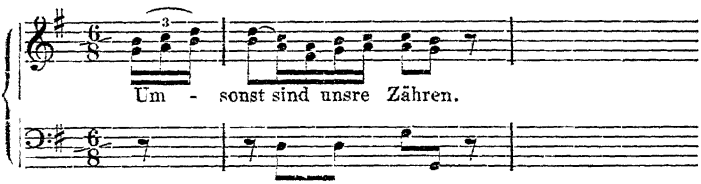
Auf die einförmige Melodik der vorhergehenden Arien wirkt dieser kurze Instrumentalsatz wahrhaft erfrischend. Moses fragt voll Zorn: „Welch' Geschrei tönt zu dem Thron des Herrn empor, und reizet seine Rache?“ Da bricht die verhaltene Aufregung des verschmachtenden Volkes in wilder Flamme hervor.

No. 6. Mit sämmtlichen Instrumenten setzen die Gesangsstimmen (Allegro, Es-dur $^4/_4$) in kräftigem Unisono ein: „Du bist der Ursprung unsrer Noth!“ Nur die Violinen stürmen in lebhaften Harpeggien (die in tadelloser Reinheit ziemlich schwer auszuführen sind, und die innere Erregung des sich empörenden Volkes malerisch darstellen) neben dem Gesange daher.

Nach dem 4. Takte schweigen die Bläser, und indem die Streich-Instrumente auf dem tiefen B ruhen, treten Sopran, Alt und Tenor mit den Worten: Gott schlummert durch einen herrlichen Vocal-Effect in den mehrstimmigen Satz über.

Die Erregung steigert sich. Während die Violinen ihre Figur in gleicher Lebhaftigkeit verfolgen, die Oboen den Sopran und Alt, die Hörner die unteren Stimmen verstärken, folgen die Bässe mit der Orgel dem Chor in der unteren Octave, bis bei den Worten „Nein, wir hoffen nicht“ alle in das Unisono zurückfallen und der Satz nach kurzem wild erregten Zwischenspiele des Orchesters von Neuem beginnt.

Hier ist ein Charakterbild gegeben, das eines grossen Meisters würdig ist und in seiner Grossartigkeit und energischen Färbung daran erinnert, dass sein Urheber der Sohn jenes Mannes war, dessen gewaltiger Geist die Volks-Chöre der Juden in den Passionsmusiken geschaffen hatte.

No. 7. Ein langes Secco-Recitativ des Moses, in welchem dieser den Juden ihren Undank gegen den Gott ihrer Väter vorhält, führt zu

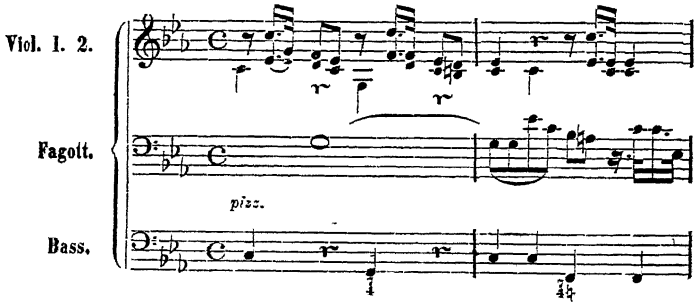
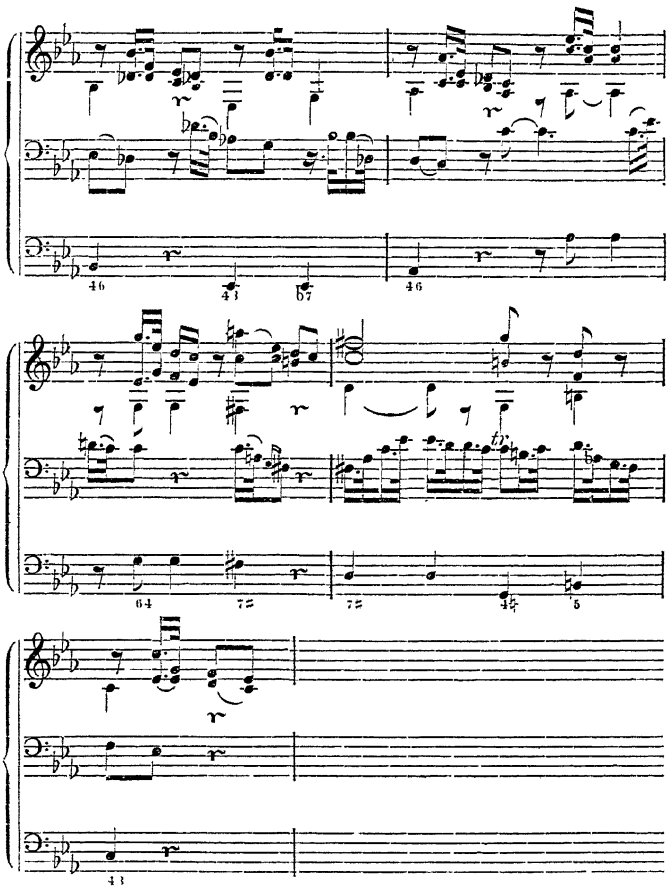
No. 8. Duett für 2 Soprane (E-moll $^6/_8$, 2 Flöten, Quartett): „Umsonst sind unsre Zähren,“ das sonst nicht ohne melodische Anmuth im 20. und 21. Takte in ein liedartiges Motiv fällt,

das an dieser Stelle nicht recht passend ist. Die Stimmen begegnen sich zuerst in einfachem Wechsel, treten aber bald zu wohlklingenden Terzen- und Sexten-Gängen zusammen, welche gegen den Schluss des ersten Satzes hin bei dem zweiten Eintritt der Worte: „Kein Trost senkt sich

herab," durch eine für den ersten Sopran wenig sangbare contrapunktische Steigerung wohlthätig unterbrochen werden. Flöten und Violinen dienen auch hier fast nur zur Verstärkung der Gesangsstimmen.

Der Mittelsatz (H-moll $^3/_8$, Vivace) „Uns droht das offene Grab" erhebt sich zu tragischem Pathos. Die drei mit poco Adagio bezeichneten Takte, „Der uns das Dasein gab," von den Violinen und der Bratsche pianissimo begleitet, treten sehr schön hervor.

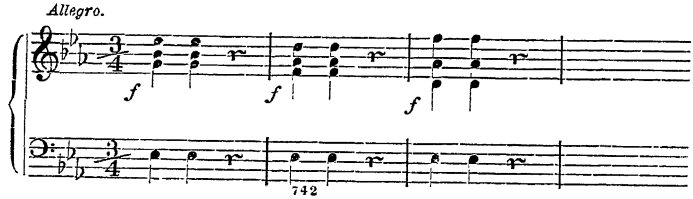
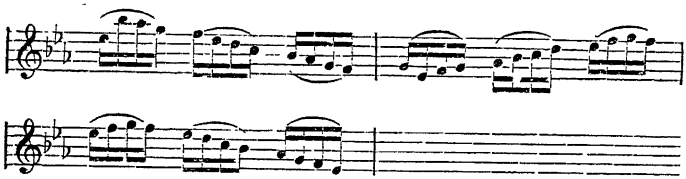
No. 9. Recitativ Accomp. (C-moll $^4/_4$, Molto Adagio) Moses, von den Leiden seines Volkes überwältigt, das dahinsterbend, mit dazwischen gestreuten kurzen Chorsätzen ihn unterbricht, bereitet sich zum Gebet vor. Der reiche Wechsel lyrischer und dramatischer Stimmung, das in dem Gesange des Moses ausströmende tiefe Gefühl, das schöne, sich den Worten und der Situation so eng anschmiegende Accompagnement, überhaupt die überraschende Combination des ganzen Satzes erheben diesen zu ungewöhnlicher Wirkung.

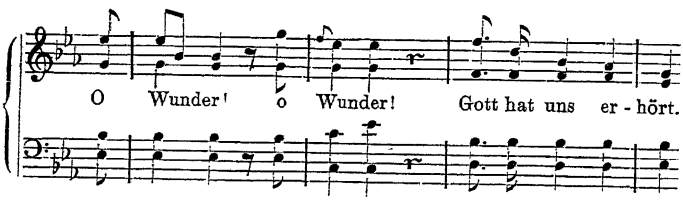
No. 10. Diese Wirkung steigert sich in der Arie (C-moll $^4/_4$, Quartett, obligates Fagott, Orgel, Adagio), welche in ihrer Würde und edlen Lyrik für den Höhepunkt des Werks gelten kann.

Das Quartett bewegt sich in einer fest durchgeführten Figur, welche den Charakter flehender Bitte an sich trägt. Mit dem gefühlvollen Gesange des Moses concertirt das Fagott in edler Melodie.

Man gewinnt hier die Ueberzeugung, dass Bach, wo es ihm darauf ankam sich auf die Höhe seiner Aufgabe zu stellen, keineswegs gesonnen war, sich durch den hergebrachten Schematismus binden zu lassen.

Das flehende Gebet dieses schönen Satzes verleugnet in seiner weichen Grundstimmung doch den priesterlichen Ernst des grossen Propheten keineswegs.

No. 10. Chor. (Es-dur, $^3/_4$ Allegro. 3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, 2 Oboen, Streich-Quartett. Die 1. und 2. Violine vom 4. Takt an im Unisono.)

Moses hat sein Gebet im Glauben und in der Zuversicht auf Den, der sein Volk aus der Aegypter Land gerettet hatte, beendet. Dreimal schlägt er mit seinem Stabe an den Felsen.

Und siehe, dem Stein entquillt ein silberner klarer Strom, der in graziös dahinperlenden Violinpassagen

bis zum Schluss durch Chor und Orchester-Massen hindurch seinen schimmernden Gang fortsetzt. Der Chor, durch die Oboen, die Bratsche und den Bass verstärkt, während die Blechinstrumente in kurzen festen Noten die rhythmische Bewegung markiren,



besteht in einem melodisch declamatorischen sich wiederholenden Satze, der in dem zweiten Auftreten abweichend modulirt ist. Das ruhige Fortschreiten desselben zu dem quellenden Gange der Geigen, der beruhigende Gegensatz

gegen die ängstlich klagende oder wild aufgeregte Stimmung der vorhergehenden Chöre, der zugleich sinnliche Wohlklang der Stimmführung ist von bezaubernder Wirkung. Keine Verwickelung der Stimmen, keine ausweichende Harmonienfolge stört das ruhige und wahrhaft schöne Ebenmaass dieses prächtigen Tonstromes.

Hiemit schliesst der erste Theil. In ihm ist das lyrische Element mit der dramatischen Färbung im Ganzen glücklich verbunden. Die Ueberzahl der in der ersten Hälfte hintereinander folgenden Arien wirkt zwar abspannend, doch könnte dem, ohne dem Wesen des Kunstwerks zu nahe zu treten, durch Auslassung abgeholfen werden.

Dass es mit dem zweiten Theile anders stehe, ist schon oben angedeutet worden.

Derselbe beginnt ohne jedes Vorspiel etwas zu schmucklos mit No. 12, einem Recitativ des Moses, in welchem er den Juden ihren Mangel an Glauben verweist. Ungeachtet der vortrefflichen Declamation und fein berechneten Modutionen kann dasselbe doch nur als überflüssig betrachtet werden, da eine unmittelbare Ursache für diese Strafpredigt nicht vorhanden ist. Auch macht es eben keinen sonderlich überzeugenden Eindruck, wenn dem in der Wüste unter tausend quälenden Leiden hinschmachtenden Volke immer von neuem das Verbrechen vorgehalten wird, dass es über seine Noth klage.

Es schliesst sich an dieses Recitativ No 13 ein Wechselgesang des Moses, der beiden Israelitinnen und des Chors, einem Hymnus ähnlich (Es-dur, $^2/_4$ Allegretto), in dessen erstem Abschnitt: „Gott Israels, empfange," der Gesang des Moses nach einem schön melodischen Eingange in einen reichen Figurenschmuck übergeht.

Bei der 2. Strophe (der ersten Israelitin): „Du Gott, bist mein Vertrauen," treten dem Quartett 2 Flöten hinzu, die in anmuthigen Figuren die Solostimme umschweben.

In der dritten Strophe nimmt der Chor unter reichem

Instrumentalglanz (3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen und Quartett) das Motiv des ersten Satzes in den prachtvollen Rhythmen eines vierstimmigen Lobgesanges wieder auf, bis er am Schluss leise verhallend in das Solo der zweiten Israelitin (in G-moll): „Der Herr ist mein Vertrauen," überleitet, das mit den Flöten concertirend, ohne Bass und Accompagnement einen hellen strahlenden Charakter zeigt.

Wenn dieser prächtige Ensemblesatz den Eingang zu einer in dramatischer Steigerung sich aufbauenden Handlung bildete, so würde man ihn ohne Zweifel sehr schön und völlig an seinem Platze finden müssen. Aber an eine solche Handlung ist nicht mehr zu denken. Es folgen vielmehr zunächst wiederum mehrere zum Theil völlig farblose Arien, und zwar

No. 14. der ersten Israelitin (B-dur, $^3/_4$ Andantino, Quartett), welche etwas lang, ziemlich figurirt, dabei aber melodisch und dankbar ist: „Vor des Mittags heissen Strahlen". Eine Kritik vom Jahre 1775[1]) sagt von ihr: „Graun und Hasse haben nie schöner gesungen." Wenn diese Annahme billig dahingestellt bleiben kann, so muss doch anerkannt werden, dass diese Arie weitab die schönste des vorliegenden Oratoriums ist.

No. 15. Accompagnirtes Recitativ des Moses: „O Freunde, Kinder, mein Gebet," (F-moll, $^1/_4$ Adagio, Quartett) mit dem verfehlten Hinweis auf die Zukunft Christi ist edel aber ohne Grösse, viel zu lang; nur der Schluss bei den Worten: „das ist der Held," ist von höherem Charakter und von dramatischem Feuer.

No. 16. Arie der zweiten Israelitin (B-dur, $^2/_4$, Andante, Streich-Quartett): „O seelig, wem der Herr gewähret," von Bach in dem Berliner Partitur-Exemplar zur Coloratur-Arie umgestaltet, bei ihrer Gleichartigkeit

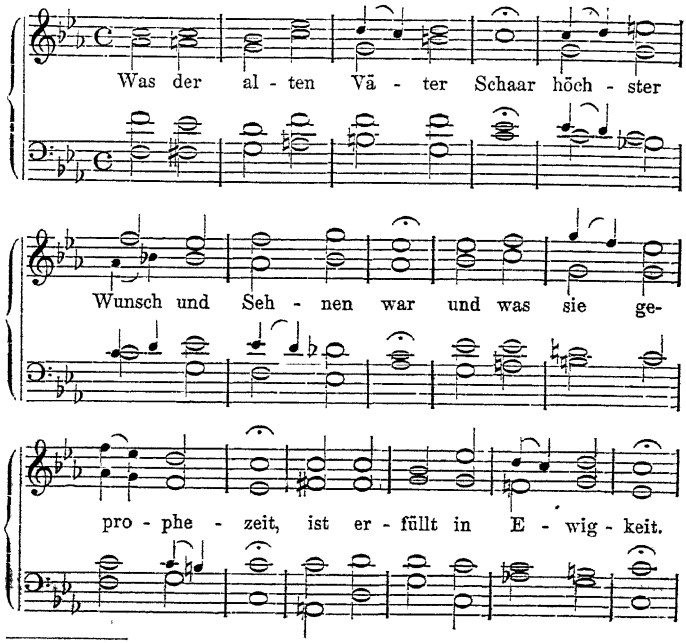
---

[1]) Hamb. Unparth. Corresp. 1775. No. 200.

mit den Arien des ersten Theils und mit der No. 14 völlig interesselos.

No. 16. Einem kurzen Recitativ des Moses, in welchem er wiederum auf die Zukunft des Herrn verweist, folgt

No. 17. Chor: „Verheissener Gottes, welcher Adams Schuld“ (F-dur, $^4/_4$ 2 Oboen, Quartett), dessen innige Melodie voller Wohlklang und feierlicher Frömmigkeit es wahrhaft bedauern lässt, dass die verfehlte Situation ihn wirkungslos macht. Er bildet einen edlen Eingang zu dem

No. 18. Choral (C-moll, $^4/_4$) auf die Melodie: „Nun komm der Heiden Heiland“[1]), der in der gleichmässig fortschreitenden Weise der Chöre dieses Oratoriums, die auch den Chorälen Bach's überhaupt eigen war, harmonisirt ist.

[1]) Von Ambrosius, Bischof von Mailand um's Jahr 380 n. Chr.

Dass der Charakter des christlichen Kirchenliedes in die Umgebung des alten Judenthums passe, in die er hier so plotzlich hineinversetzt wird, dürfte kaum behauptet werden. Der Choral ist eben ein ausschliesslich der christlichen Kirche Angehöriges und kann nicht willkürlich in jene Urzeit verlegt werden, ohne dass das ihm eigenthümliche Wesen verletzt wird. An dieser Stelle kann er daher, so sinnreich die Melodie gewählt ist, die beabsichtigte Wirkung nicht thun.

No. 19. Auf ein Recitativ des Tenor, welches wie das des Aaron im ersten Theil von Quartettaccorden begleitet wird, dessen Text die Verheissungen der Erlösung als erfüllt darstellt und der daher ganz ausserhalb des gegebenen Stoffes steht, folgt endlich

No. 20. der Schlusschor (Es-Dur $^3/_4$ Larghetto, mit allen Instrumenten), „Lass Dein Wort, das uns erschallt“ welcher, dem Chore No. 17 ähnlich, ohne besondere Eigenthümlichkeit und eigentlich ohne innere Nothwendigkeit das Oratorium schliesst.

Diese Darstellung wird ergeben, dass die inhaltlose Lyrik des 2. Theils, aller Anstrengungen ungeachtet, an denen es der Componist nicht hat fehlen lassen, dem Oratorio jede Möglichkeit einer tieferen Wirkung abschneidet. Dass Em. Bach. diesen Mangel nicht erkannt und auf eine veränderte Bearbeitung des Textes gedrungen hat, würde auffallen, wenn nicht eben sein Streben vorzugsweise dem lyrischen Elemente in der Musik zugewendet gewesen wäre.

Dass die Israeliten zu ihrer Zeit eine vielbewunderte Erscheinung waren, darüber kann nach allen vorhandenen Nachrichten kein Zweifel sein. Dass man aber auf die Dauer auch die Nothwendigkeit fühlte, das gegen das Ende hin sich mindernde Interesse an dem Werke durch besondere Mittel wieder zu heben, ergiebt sich daraus, dass man bei späteren Aufführungen den Versuch gemacht hat, dem Schluss das Heilig des Meisters folgen zu lassen,

wodurch in jedem Falle nur ein äusseres Correctiv geschaffen wurde.

Auffallend ist in diesem Oratorio die gänzliche Beseitigung des polyphonen Styls. Nicht das geringste Zeichen darin erinnert daran, dass Em. Bach aus der alten Organisten-Schule hervorgegangen war.

Ebenso bemerkbar ist die veränderte Orchester-Benutzung, welche mit Ausnahme der Arie des Moses im ersten Theile und der Violin-Passagen in den Chören No. 1, 6 und 11 nur in Begleitungsformen oder als Verstärkung der Singstimmen auftritt. Die spätere Zeit ist von dieser Neuerung wieder abgegangen und hat auf die Grundsätze der älteren Schule zurückgegriffen. Bach selbst hat in seinen beiden folgenden Oratorien diesen Weg nicht mit der Ausschliesslichkeit verfolgt, in der man ihn hier beschritten sieht.

Fünf Jahre nach der Composition der Israeliten fand er sich veranlasst, die Partitur unter lebhafter Theilnahme seines Freundes Klopstock im Stich herauszugeben[1]).

Im Jahre 1774 hatte Reichardt während seines Besuches bei Bach „die Israeliten“ kennen gelernt und darin „einen so angenehmen und fliessenden Gesang gefunden, wie ihn Keiser und Graun nur jemals gekannt hatten.“ Er war erstaunt, „dass dieser grosse Mann sich so sehr von seiner gewöhnlichen Höhe habe herablassen und einen leichten, uns armen Erdensöhnen so fasslichen Gesang habe singen können[2]).“ Er nennt dieses Oratorium „ein solches Meisterstück, welches alle Einwürfe der boshaften oder unwissenden Neider Bach's zu Boden schlage.“

---

1) Hamb. Unparth. Corresp. 1774. Mittwoch 14. September No. 147. Desgl. von 1775. No. 79.

2) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. P. 14.

Die Passions-Cantate.

Der Titel der in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Partitur dieses grossen Tonwerks lautet: „Passions-Cantate von mir Carl Philipp Emanuel Bach Anno 1769 in Hamburg in Musik gesetzt."

Die Partitur-Abschrift ist schön und deutlich geschrieben. In ihr finden sich von der zitternden Handschrift des Verfassers aus den letzten Jahren seines Lebens verschiedene Correcturen und zwei Einlagen. Auf dem Titelblatte befindet sich folgende Anmerkung, deren Styl Emanuel Bach als Verfasser unschwer erkennen lässt:

„Diese Partitur ist zwar nicht von der Handschrift des Autors, denn von dieser Cantate in dieser Einrichtung existirt kein Original, weil der Autor hernach vieles geändert hat; sie ist aber so correct wie möglich, und ganz gewiss correcter, als alle übrigen Exemplare, weil sie der Besitzer, nehmlich der Autor, sehr oft durchgesehen hat." Es war dies also Em. Bach's eignes Exemplar gewesen.

Aus dem Nachlass-Kataloge (S. 59) geht hervor, dass diese Passions-Cantate in der vorliegenden Form nicht in dem oben angegebenen Jahre 1769 entstanden, sondern dass sie aus der von Em. Bach in den Jahren 1768—69 componirten Passions-Musik „nach Weglassung des Evangelisten und verschiedener gemachten Veränderungen" im Jahre 1770 hervorgegangen ist[1]).

Ueber den Verbleib jener Passions-Musik und deren Abweichungen von dieser Cantate verlautet nichts. Dies ist, da die letztere jedenfalls den bedeutendsten Werken Bach's angehört, zu bedauern.

Das Textbuch (siehe Anhang II.) ist von der Karschin und von dem bereits früher genannten Ebeling,

---

[1]) Dies wird durch den Hamb. Corresp. 1773. No. 33. bestätigt, und dabei noch besonders bemerkt, dass die Recitative „durch einen verdienten dortigen Gelehrten" nachträglich gefertigt worden seien.

dem Freunde Bach's, Gehilfen der Handels-Schule zu Hamburg, eine Arie darin von Eschenburg verfasst.

Der Hamburger Unpartheiische Correspondent vom 22. Februar 1769 enthält folgende Bekanntmachung:

„Der Kapellmeister Bach wird am 6. May mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung in dem neuen Concert-Saale auf dem Kamp ein Concert geben und in selbigem ein vortreffliches Passions-Oratorium von einem berühmten Meister aufführen. Bei dieser Gelegenheit wird Hr. Bach auch ein Clavier-Concert spielen. Der Anfang ist um ½6 Uhr. Für das Entree wird 1 Mark 8 Sh. bezahlt. Die Billets sind sowohl in seinem Hause in der Neustadt, dem Englischen Bastelhofe gegenüber, als auch bei Hrn. Grund am Fischmarkte zu haben."

Da das Passions-Oratorium nachweislich in den Jahren 1768/69 entstanden ist, der Componist sich aber nach seiner Stellung zur Kunst sehr wohl als einen berühmten Meister bezeichnen konnte, so liegt die Vermuthung nahe, dass es sich in jenem Concert vom 6. May 1769 um dessen erste Aufführung gehandelt habe. Mindestens ist nicht ersichtlich, aus welchem Grunde, wenn jenes Oratorium von einem andern Meister gewesen, dessen Name verschwiegen worden wäre, während es für E. Bach, der eben erst nach Hamburg übergesiedelt war, wohl von Interesse sein konnte, die Aufnahme, welche sein Werk ohne die Bezeichnung des Autors finden würde, mit grösserer Unbefangenheit zu beobachten.

Das Textbuch, in dem Bach so sehr zusagenden lyrischen Grundton gehalten, hie und da mit Sprüchen aus der heiligen Schrift durchzogen, stellt die Leidensgeschichte Christi in ähnlicher Weise dar, wie dies durch Rammler's Tod Jesu geschehen ist. Das recitativische Element ist vorherrschend, aber wie dort durch die aus dem Epischen in die Lyrik übergehende Poesie zu jener melodiös-declamatorischen Richtung der Musik hindrängend, in welcher sich Em. Bach so sehr gefiel. Eigentlich dra-

matische Haltung findet in diesen elegischen Gefühlsergiessungen ihre Stätte nicht, lag auch nicht vorzugsweise in Bach's musikalischer Tendenz. Es mag daher die Bezeichnung dieser Arbeit als „Cantate" nicht ohne Absicht gewählt sein, während die Dichterin sie „das Leiden und Sterben unsres Heilands Jesu Christi, musikalisch vorgestellt" betitelt.

Die lange Reihe von Recitativen mit und ohne Accompagnement und der dazu gehörigen Arien wirkt im Ganzen auch hier ermüdend. Dies würde weniger der Fall sein, wenn öfters Choräle und Chöre eingeflochten wären. Es ist auffallend, dass Em. Bach hierin nicht dem Vorbilde seines Vaters gefolgt ist; er würde sonst mit diesem Werke unzweifelhaft eine Schöpfung von grossem und dauerndem Werthe hinterlassen haben. Aber auch so wie sie gesetzt worden, ist die Passions-Cantate ein in dem edelsten Sinne geschriebenes Werk, voll von musikalischen Schönheiten, das nicht selten den höchsten Aufgaben der geistlichen Musik mit überlegener Grösse und Gewandheit gerecht wird, das in vielen seiner Einzelheiten jedes Meisters vom ersten Range würdig, in seiner Gesammtheit der Kunst und seinem Verfasser zu hoher Ehre gereicht. Jenen gewaltigen grossen Ernst, den Emanuel Bach's Vater in seine geistlichen Musiken zu legen liebte, mit dem er sogleich in den ersten Takten seine Zuhörer in die geweihte Sphäre der Andacht zu erheben pflegte, die er für die höchste Aufgabe des künstlerischen Cultus hielt, wird man freilich bei dem Sohne vergebens suchen. Aber man wird bei ihm Gefühl, lebhafte Accente, einen ungemein feinen Sinn für melodische und harmonische Schönheiten finden, deren der Vater auch wohl mächtig war, die er aber nur selten in Anwendung zu bringen für gerathen hielt. Sebastian Bach hatte für die Kirche und ihre religiösen Zwecke gearbeitet, Emanuel Bach schrieb für den Concertsaal und dessen Publikum. So er-

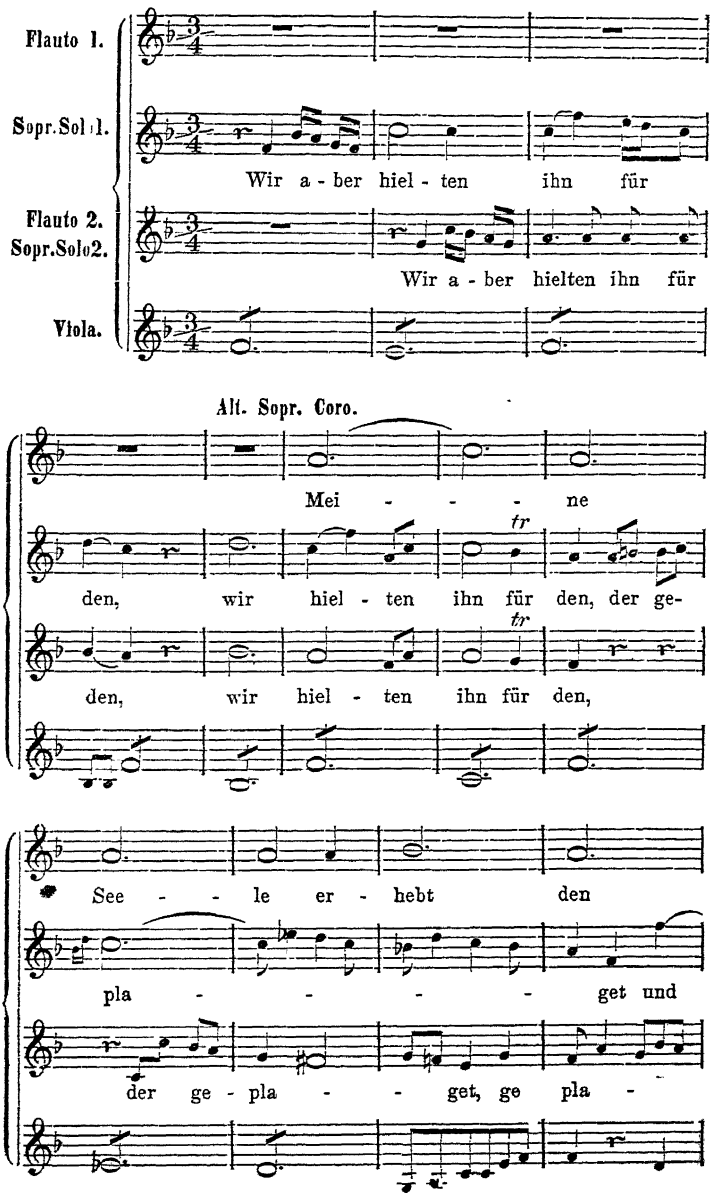
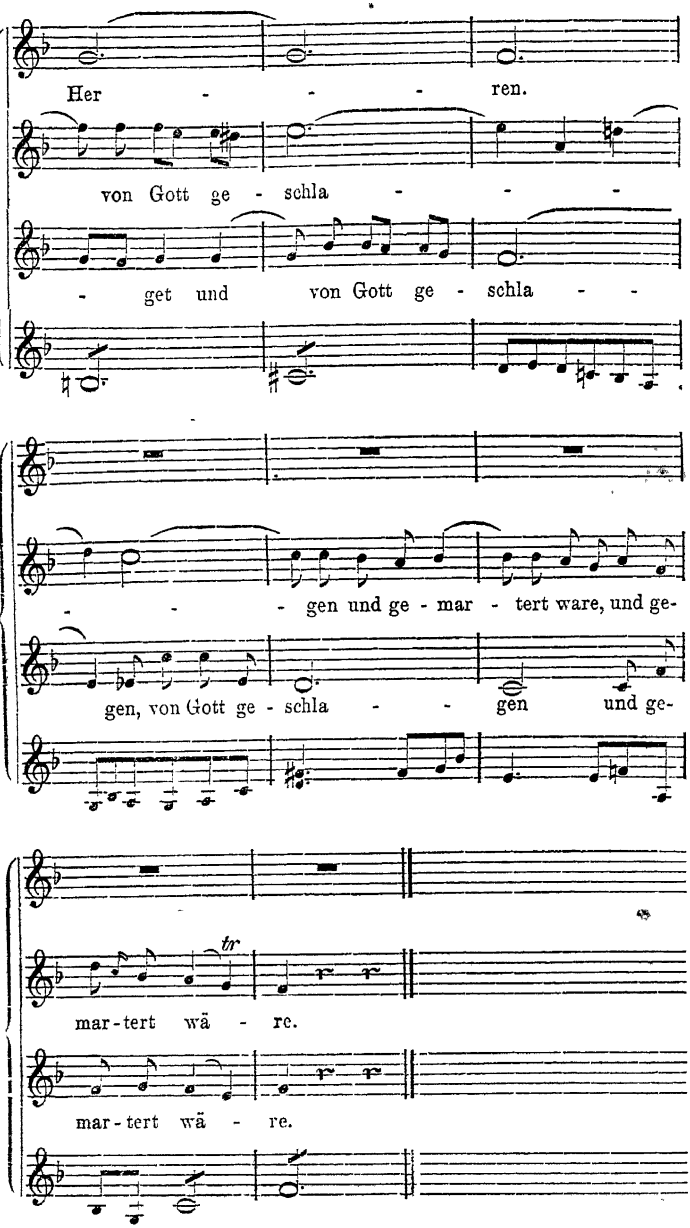
reichte er, was der Vater nicht zu erreichen vermocht hatte, die Gunst und Bewunderung der grossen Menge.

Von den Traditionen seiner Schule sich ganz zu lösen, dazu fehlte es ihm an eigner Initiative. Sie traten in allen Perioden seines langen Lebens bei ihm immer wieder in den Vordergrund. Ebenso fehlte ihm für die Oratorien-Musik jene schöpferische Erfindungskraft, vermöge deren er seinen Gebilden die der veränderten Zeit und den neuen Anschauungsweisen der Kunst entsprechenden neuen Formen und ein ursprüngliches Colorit hätte geben können.

Die Bedeutung, welche Em. Bach in der Kunstgeschichte erlangt hat, fordert nichtsdestoweniger, dass auch seine Oratorien, wenngleich sie nicht überall den Stempel höchster und dauernder Vollendung an sich tragen, mit Aufmerksamkeit betrachtet werden. In jedem Falle ist in der vorliegenden Arbeit gegen „die Israeliten in der Wüste“ ein bedeutungsvoller Fortschritt zu erkennen.

Das Oratorium fängt mit einem accompagnirten Recitativ No. 1 „Du Göttlicher“ (Molto Adagio, Es-dur ¾, Streich-Quartett) an. Ueber den pianissimo auf dem tiefen B ruhenden Violinen beginnt ein sanft bewegter melodischer Gang der Bratschen und Bässe. Nach dem 4. Takte übernehmen die Violinen die Melodie. Das Orchester bewegt sich in wehmüthiger Stimmung bis zum Schlusse des Einleitungssatzes fort. Das darauf eintretende Recitativ zeichnet sich durch eine edle elegische Färbung aus, welche der Orchester-Einleitung entspricht und für den folgenden Chor No. 2, Andantino D-moll ¾, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Quartett) in die geeignete Grundstimmung überführt. In diesem ziemlich ausgedehnten Chorsatze zeigt sich der ganze Umfang der Verschiedenheiten, in denen die Eigenthümlichkeit Bach's von der strengen Schule seines Vaters und der Vorgänger und Zeitgenossen desselben, selbst von dem immer noch den Traditionen der älteren Zeit sich anschliessenden Style der

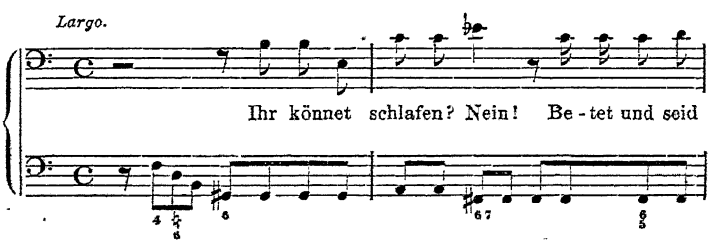
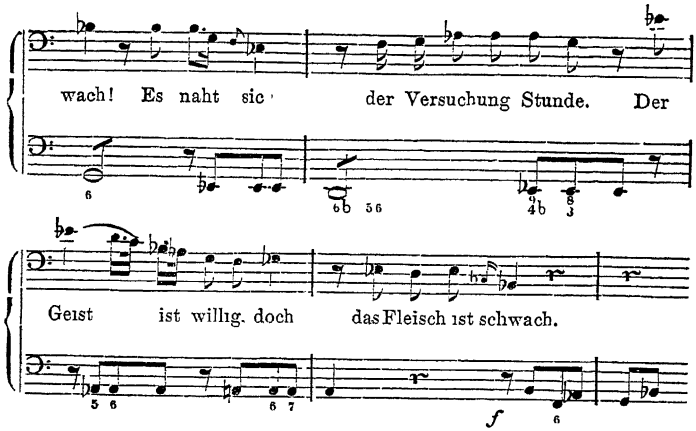
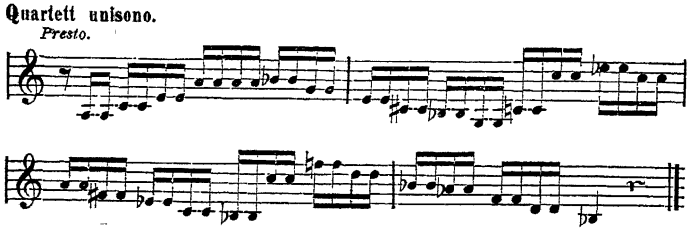
geistlichen Compositionen Graun's abweicht. Man findet hier nicht mehr jene strenge Polyphonie, welche sich auf die einzelne Stimme und auf die einzelnen Orchester-Instrumente erstreckte, auch nicht jenen herben Charakter der Melodie, welcher ohne Rücksicht auf die sinnlich wahrnehmbare Schönheit nur der Idee folgte, die er darzustellen berufen war. Doch würde grade die Eigenart dieses Chores einen berechtigten Gegensatz gegen die ältere Schreibart darstellen können, wenn sie fortgebildet, vervollkommnet, in ihrer Weise zur Vollendung übergeführt worden wäre. Denn was hier gegeben wird, ist bei aller Weichheit der Formen, bei aller lyrischen Gefühlsstimmung doch durchaus edel, voll von Gedanken und von harmonischem Interesse. Der Chor (vierstimmig) ist melodiös und rhythmisch gehalten, wesentlich in homophonem Styl. Die Instrumente bilden nur die begleitende Verstärkung der Singstimmen, das Quartett führt diese in ⅛ Noten durch.

Nach 13 Takten, mit den Worten „Wir aber hielten ihn für den, der geplaget und von Gott geschlagen und gemartert wäre“ beginnen 2 Solostimmen (Sopran und Alt) in canonischen Einsätzen einen melodischen Zwischengesang, welcher durch das plötzliche Abbrechen der Bässe und den gleichzeitigen Eintritt des alten Kirchenliedes „Meine Seele erhebt den Herrn“ in die durch die Oboen verstärkten Sopran- und Altstimmen des Chors zu einer hehren feierlichen und sanften Majestät erhoben wird.

Flauto 1.
Sopr. Solo 1.
Wir a - ber hiel - ten ihn für
Flauto 2.
Sopr. Solo 2.
Wir a - ber hielten ihn für
Viola.
Alt. Sopr. Coro.
Mei - - - - ne
den, wir hiel - ten ihn für den, der ge-
den, wir hiel - ten ihn für den,
See - - le er - hebt den
pla - - - - get und
der ge - pla - - get, ge pla -

Her - - - ren.
von Gott ge - schla - - -
- get und von Gott ge - schla - -
- - - gen und ge - mar - tert ware, und ge-
gen, von Gott ge - schla - - gen und ge-
tr
mar - tert wä - re.
mar - tert wä - re.

Der Geist des alten Sebastian klingt wie aus einer fernen Urzeit in das wunderbar feine Gewebe dieses schönen Satzes herüber, dem die mit den Solostimmen gehenden beiden Flöten ein überaus zartes Gepräge geben.

Mit den Worten des Textes „Aber er ist um unsrer Missethat willen“ setzt der ganze Chor wieder in seinem melodisch rhythmischen Gange ein, um noch einmal durch die Fortführung des Solo-Satzes und des Cantus firmus unterbrochen zu werden.

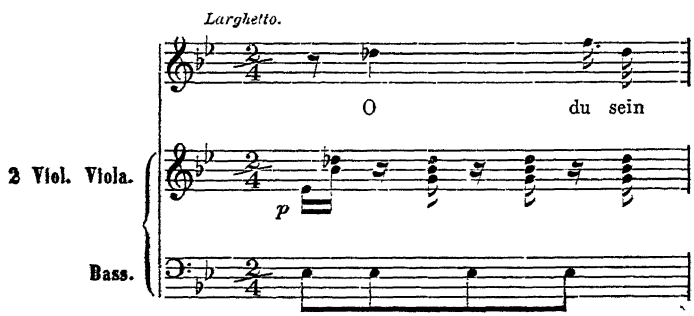
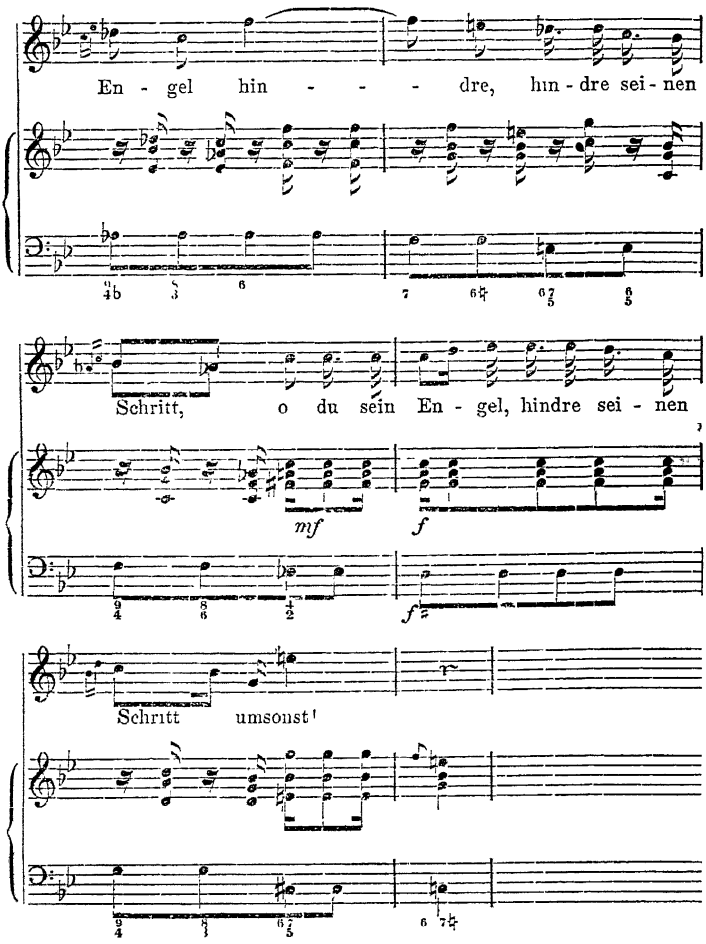
Ein neues Motiv beginnt mit den Worten „Wir gingen alle in die Irre.“ Die Chorstimmen gehen auseinander, ohne dass ihnen dadurch ein malerisches Colorit gegeben worden wäre. Die Worte werden in canonischen Einsätzen wiederholt. Dieser zweite Satz schliesst in polyphonem Gesange den Chor ab, der in der Art, wie er geschaffen ist, als ein in sich abgeschlossenes Meisterstück anerkannt werden muss. Seine Wirkung ist voll und kräftig, in den Gegensätzen erscheint er edel und reich. In ihm entwickelt sich des Meisters harmonisch melodiöse Charakteristik in vollkommen ausgeprägter Weise. In seiner Totalität erinnert er an die jetzige Zukunftsschule, ohne dass dem künstlerischen Gehalt zu Gunsten der Formlosigkeit, der ausgeprägten festen Form zu Gunsten der melodiös declamatorischen Tendenz des fortschreitenden Gesanges entsagt worden wäre.

No. 3. Rec. secco, in declamatorischem Recitativstyl geschrieben, wird durch ein schönes Arioso:

unterbrochen und führt zu dem accompagnirten Recitativ No. 4 für Bass (Den Menschenfreund willst Du verrathen?) über, das (Presto A-moll $^4/_4$) in einem bezeichnenden Orchestermotiv voll Feuer und Ausdruck

aus dem lyrischen Grundton, der bis dahin vorwiegend war, heraustritt und eine mehr dramatische Färbung annimmt. Der Zorn über den Verräther Judas tritt in dem heftig bewegten Accompagnement, in diesen auf- und niederjagenden Tonfolgen hervor; es ist das Brausen und Stürmen des beängsteten Gewissens, das schon während der That an die harte Brust des Verräthers klopft, zur Warnung und Umkehr. — Vergebens! — Der Kuss verräth den Herrn, der darauf mit der sanften Frage antwortet: „Freund, warum bist Du kommen?“

Eine betrachtende Arie für Tenor, No. 5 (C-dur $^2/_4$, Quartett, Andante grazioso) mit ausdrucksvoller Melodie, im Mittelsatze lebhaft an Graun erinnernd, im Uebrigen die überkommne Form nicht verlassend, mit dem Anfang „Wie ruhig bleibt Dein Angesicht“ unterbricht die Erzählung des Ueberfalls.

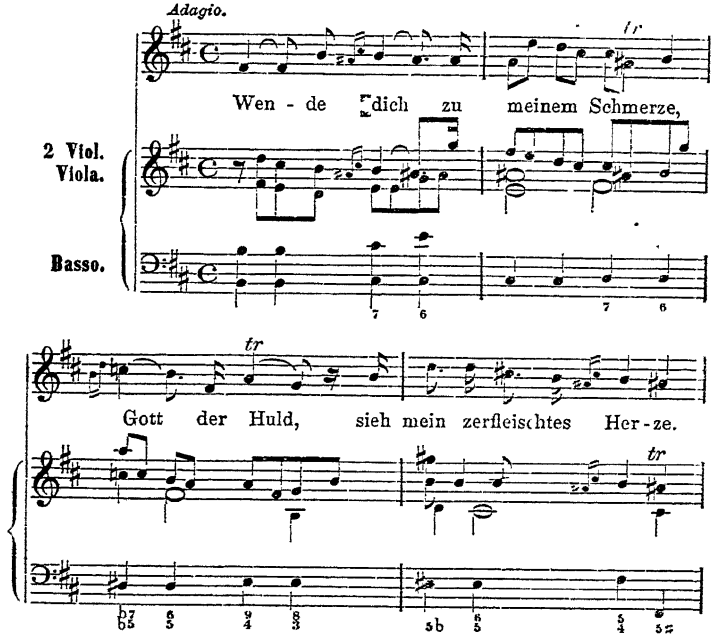
An sie schliesst sich im Fortgange der Leidensgeschichte das Recitativ No. 6, dessen Declamation durch einen bewegten Bass gestützt wird.

In die Rede des Herrn fällt Arioso No. 7 ein (Alt, F-dur $^4/_4$, Streich-Quartett) „Du, dem sich Engel neigen, Dem alle Schöpfung singt“, das in sanfter Melodie und wohlthuend einfachem Gange den hervorragenden Stücken des Werks angehört.

Ein Rec. secco No. 8 für Tenor führt ferner zu einem accompagnirten sehr schönen Recitative B-dur $^4/_4$ Allegro, welches von E. Bach mit der zitternden Handschrift seiner letzten Lebensjahre an Stelle der früher arienartigen Behandlung desselben Textes nachträglich eingefügt worden ist. In der That enthält der neuere Satz eine wesentliche Besserung gegen die frühere etwas matte Declamation der Worte: „O Petrus, folge nicht“ etc. Von besonders rührendem Ausdruck ist der Schluss:

In ihm spricht sich die sanfte Gefühlsweise des Meisters, die in seiner Musik eine so hervorstechende Seite bildet, so deutlich wie möglich aus.

No. 10. Das folgende Recitativ, das die Verhandlungen vor dem Hohenpriester und Landpfleger schildert, wirkt seiner Länge wegen ermüdend. Die Worte „Ja, ich bin Gottes Sohn“ sind von majestätischem Ausdruck. Der Schluss: „Im innersten der Seele Empfand

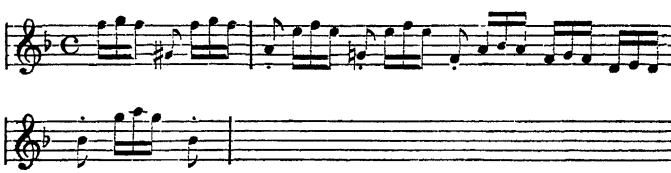
er's, ging zurücke, Und weinte bitterlich“ hat Bach, wie er dies auch in seinen Passionsmusiken gethan, in einfach recitativischer Cadenz gesetzt, was um so mehr überrascht, als er sonst dergleichen Motive mit Vorliebe auszubeuten pflegte.

An diese Worte schliesst sich ohne Ritornell, sogleich mit dem Gesange eintretend No. 11 Arie für Tenor, „Wende Dich zu meinem Schmerze, Gott der Huld“, H-moll Adagio, vom Streich-Quartett mit Sordinen begleitet, an.

Hier tritt die veraltete Form gegen den gefühlvollen Ausdruck der Cantilene und gegen die edle, sich dem Alt-Bachischen Geiste anschliessende Auffassung der Situation und des Gedichts zurück.

Das Streich-Quartett verlässt die fast durchgehends

festgehaltene Begleitungsform nicht, ist jedoch durch seinen wehmüthig melodischen Gang von Bedeutung.

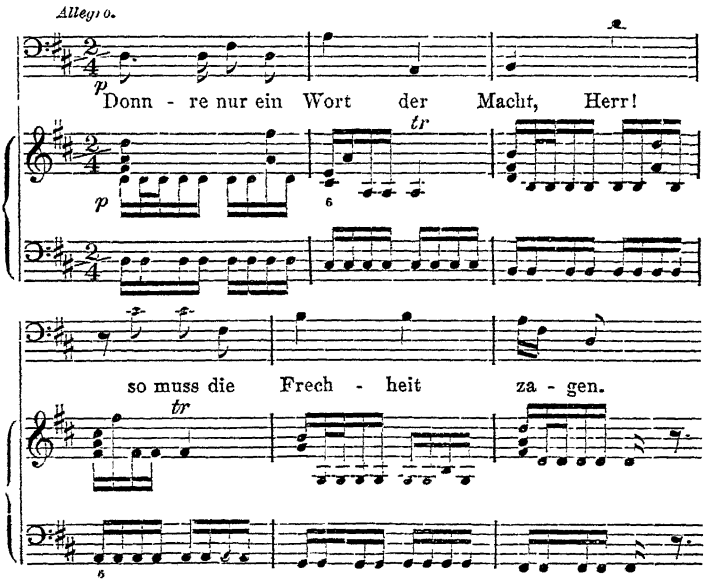
Burney hörte diese Arie zu Hamburg im Hause Mr. Ebeling's, wo Chöre und Solostücke aus der Passions-Cantate aufgeführt wurden, und sagt von ihr[1]): „Eine Adagio-Arie, da Petrus innig weint, als ihn der Hahn zur Reue weckt, war so rührend, dass fast alle Zuhörer den Jünger mit ihren Thränen begleiteten"; ein schönes Zeugniss für die Wirkung dieses Stücks, dessen Ausführung aber jedenfalls keinem „elenden Sänger" überlassen gewesen sein kann.

Die Arie No. 13 für Tenor (Allegro con spirito, F-dur $^4/_4$): „Verstockte Sünder, solche Werke begehet ihr", vom Quartett begleitet, ist nicht ohne dramatischen Schwung. Die Violinen haben eine eigenthümliche oft wiederkehrende Triolen-Figur, in welcher die Bosheit des Herzens, das verstockte Gewissen dargestellt sein könnte.

Eine ähnliche Figur der Violinen zeigt der Mittelsatz, welcher gegen das Ende hin in die Figur des Hauptsatzes zurückführt.

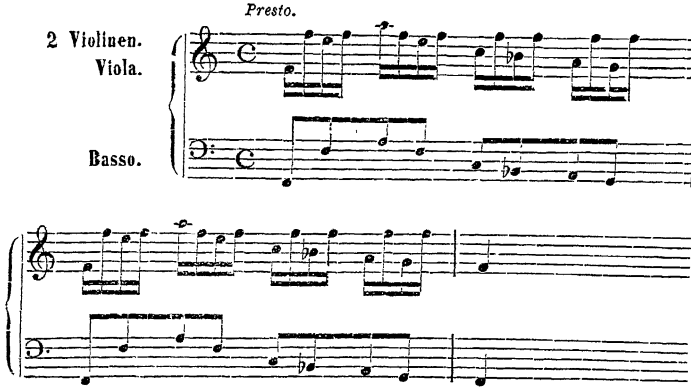
Die Arie Nr. 15 nimmt erweiterte Dimensionen an. Das Orchester wird ausser dem Quartett von 2 Hörnern, 2 Oboen und der Orgel gebildet. Das Stück (Allegro $^2/_4$, D-dur) beginnt feurig und gross mit einem breiten Vorspiel, das die Hauptmotive enthält. Die Instrumente, von denen die Violinen in ununterbrochener Bewegung gegen und mit einander wirken, geben ihr ein glänzendes Colorit.

---

[1]) Musikal. Reise. Th. III. S. 193.

Der Gesang selbst ist dramatisch und von treffendem Ausdruck.

Dieser Satz wiederholt sich dreimal in seiner vollen Ausdehnung und mit breit gehaltnen und glänzend instrumentirten Ritornellen, dazwischen tritt in zweimaliger Wiederholung der Mittelsatz, zuerst in H-moll ¾, dann in A-moll ¾.

Ob die Arie durch ihre Ausdehnung ermüdend wirken würde, lässt sich schwer bestimmen, wenn man sie nicht in dem allgemeinen Zusammenhange hören kann. Dass ihr Schwung offenbar anregender wirken muss, als dies bei der grossen Mehrzahl der übrigen Arien E. Bach's der Fall sein konnte, ist nicht zu bezweifeln.

Nach einem Secco-Recitativ folgt ein Accompagnement, „Nun fachet Gott der Mordsucht Flamme“ No. 16, dessen eigenthümlich geformtes, äusserst lebhaftes Orchestermotiv,

an die Orchester-Begleitung des Chors No. 2 aus Gluck's Iphigenia in Aulis „C'est trop faire de résistance" erinnernd, wie dort die Aufregung einer durch wilden Fanatismus zur Blutgier erregten Volksmenge in trefflicher Charakteristik darstellt.

In dem diesem Recitativ angehörigen Arioso (Adagio ¾) mit der im leisesten pianissimo verhauchenden Violine und der allein abschliessenden Gesangsstimme „Kein Wort!" steht Bach auf der höchsten Höhe seines Werks. Hier treten Gefühl und künstlerische Disposition des Meisters in entscheidender Weise zu Tage.

Weniger lässt sich dies von dem Duo für 2 Soprane No. 17, (B-dur ²/₄, Allegretto moderato 2 Flöten, 2 Bassons, Streich-Quartett mit Sordinen) sagen. Es ist altmodisch und von ermüdender Länge; die mit den Flöten concertirenden Bassons und die sich in Triolenfiguren und kurzen Gängen bewegenden beiden Singstimmen geben dem Duo hie und da den Charakter einer leichten, etwas frivolen Unterhaltungsmusik.

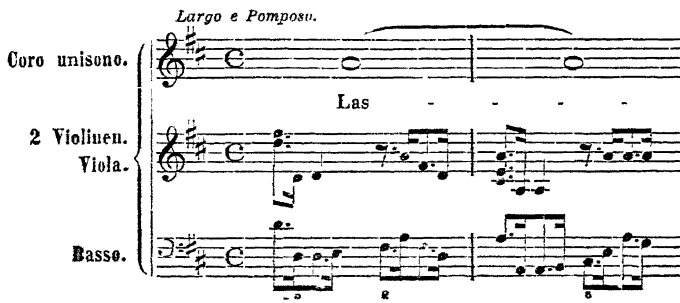
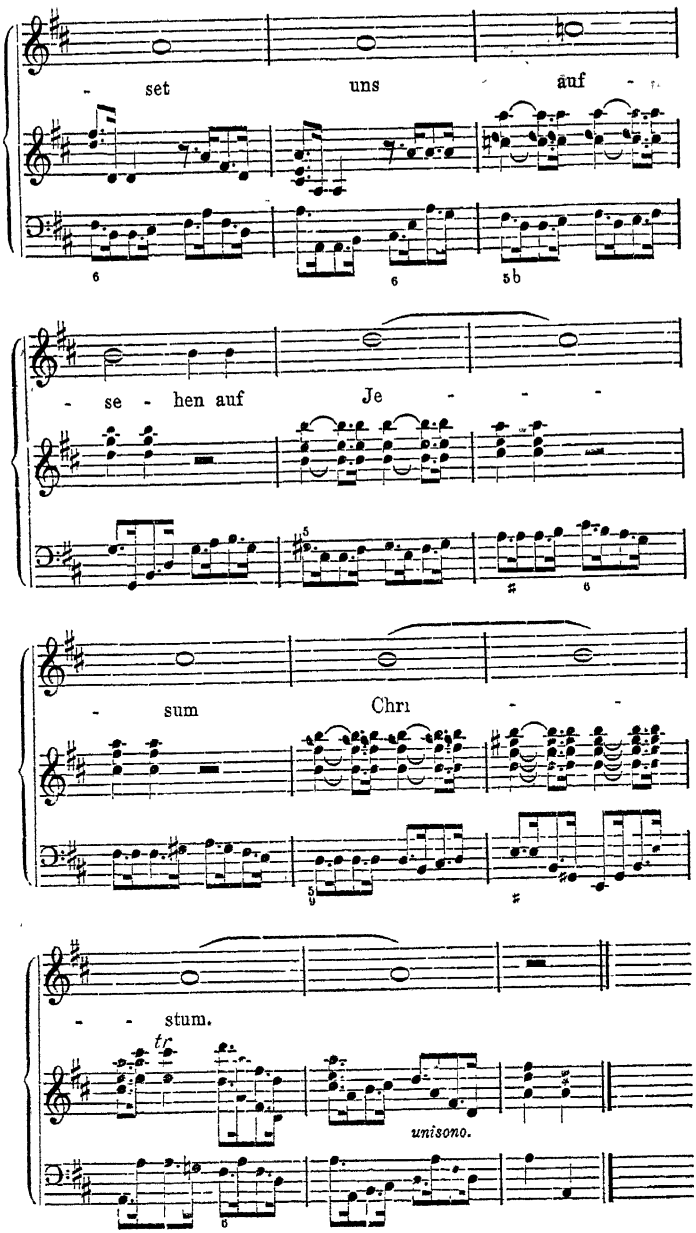
Bach scheint die Schwäche dieses Stücks wohl erkannt zu haben. Denn er hat für dasselbe eine Variante gesetzt, welche (Andante, A-dur ¾) etwa nur die Hälfte der Länge der ursprünglichen Nummer erreichend, dennoch

kein höheres Interesse als jene in Anspruch nimmt. Er war eben in der Auffassung und Wiedergabe des allerdings wenig inhaltsvollen Textes nicht glücklich.

Ein kurzes Secco Recitativ, das mit den Worten schliesst:

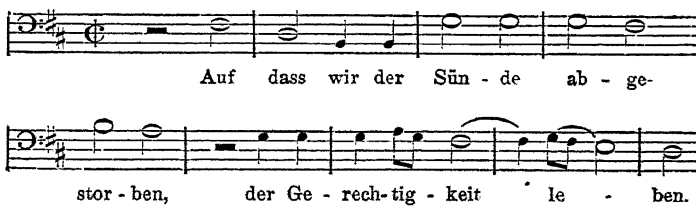
„Fallt nieder, betet an und seht:
Das Lamm voll Unschuld geht
Zum Opfer-Altar hin."

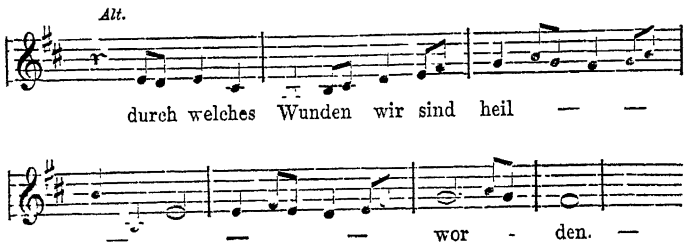
leitet zu dem Chor No. 19: „Lasset uns aufsehen auf Jesum Christum" über. Bach hat den in den vorangehenden Worten dargestellten Gedanken in seiner vollen Grossartigkeit ergriffen. In ernstem Zuge, einem Triumpfgange ähnlich, schreitet der Erlöser den letzten Weg, den Weg des Todes dahin, während seine Gemeinde vor ihm anbetend niedersinkt.

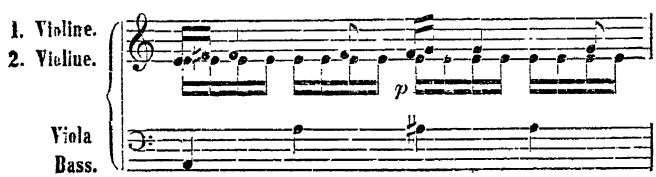
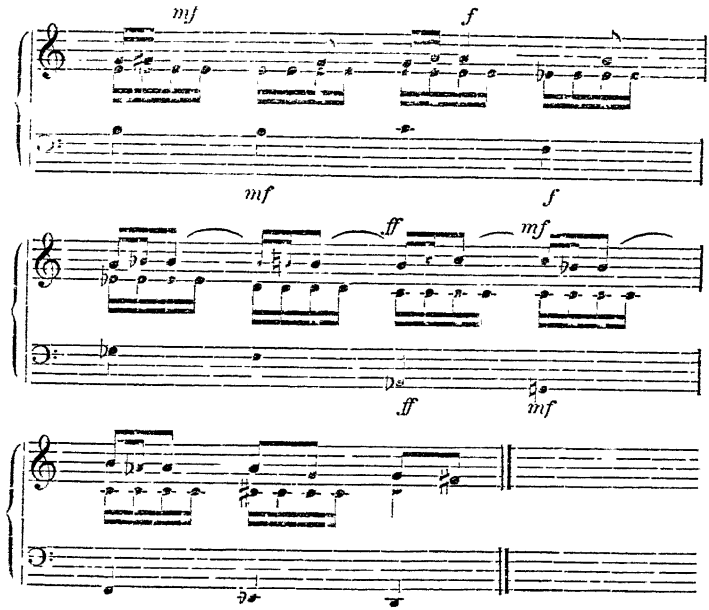
Das Orchester beginnt im Ritornell (Largo e pomposo, D-dur $^4/_4$, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen und Quartett) eine lebhaft markirte, streng durchgeführte Figur von feierlich ernstem Charakter. Ihr tritt der Chor unisono in choralartiger Melodie, gleichsam einen cantus firmus darstellend hinzu.

set uns auf
se - hen auf Je
sum Chri
stum.
tf
unisono.

Mit dem Beginn des Chorals gehen die Hörner im Anschluss an den Grund-Bass in eine breitere Behandlung über, während die Flöten und Oboen in langgezogenen Accorden dem Gesange folgen, über dem sie wie die Glorie eines Heiligenscheins schweben, die Violinen in rhythmischen Schlägen ihnen gegenübertreten und die Bratsche und der Bass die Figur des Ritornells weiterführen.

Dieser ungemein grossartig angelegte Satz wird zweimal unverändert vorübergeführt. Die Worte des Textes: „Lasset uns aufsehen auf Jesum Christum, den Anfänger und Vollender des Glaubens, welcher unsre Sünden selbst geopfert hat zu seinem Leibe auf dem Holz", sind wie zwei Choralverse von gleicher Bedeutung behandelt. Em. Bach stellt sich in diesem grossen Chor und der ihm folgenden Doppelfuge ebenbürtig an seines Vaters Seite. Er hat über dem Ernst und der Erhabenheit des Gedankens, der ihn hier erfüllte, die Frage vergessen, ob und welche Wirkung derselbe zu üben im Stande sein, ob das der leichteren Unterhaltung zugewendete Publikum ihm auch willig folgen werde? Wie anders wäre der Nachwelt gegenüber seine Stellung zur Kunst geworden, wenn er sich stets auf dieser Höhe bewegt hätte, für die er so recht eigentlich geschaffen war.

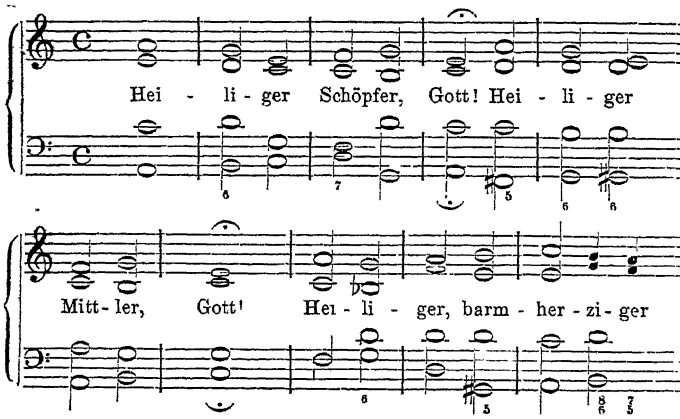
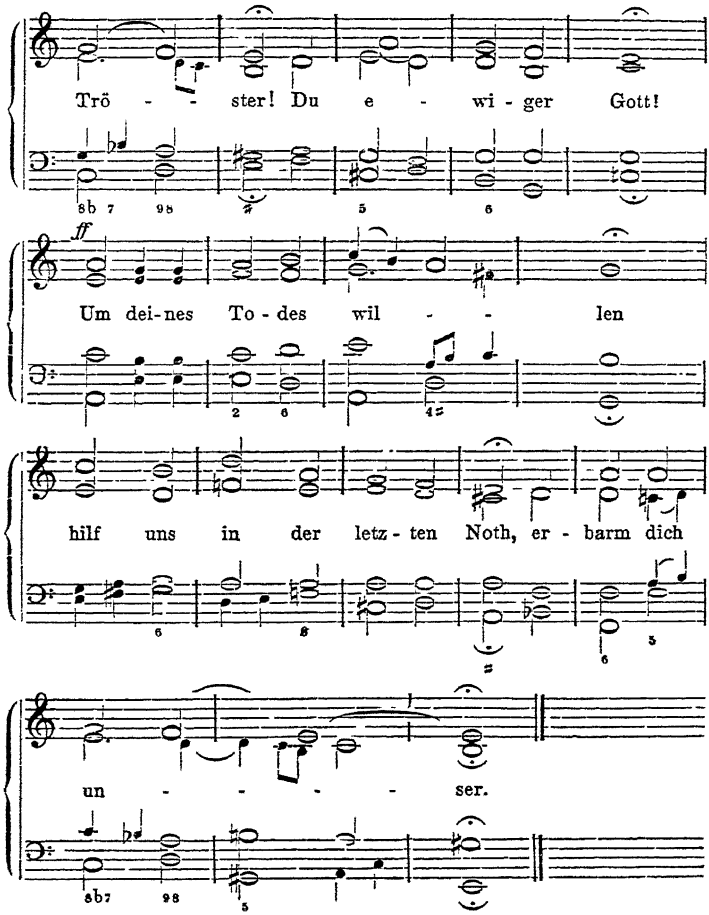
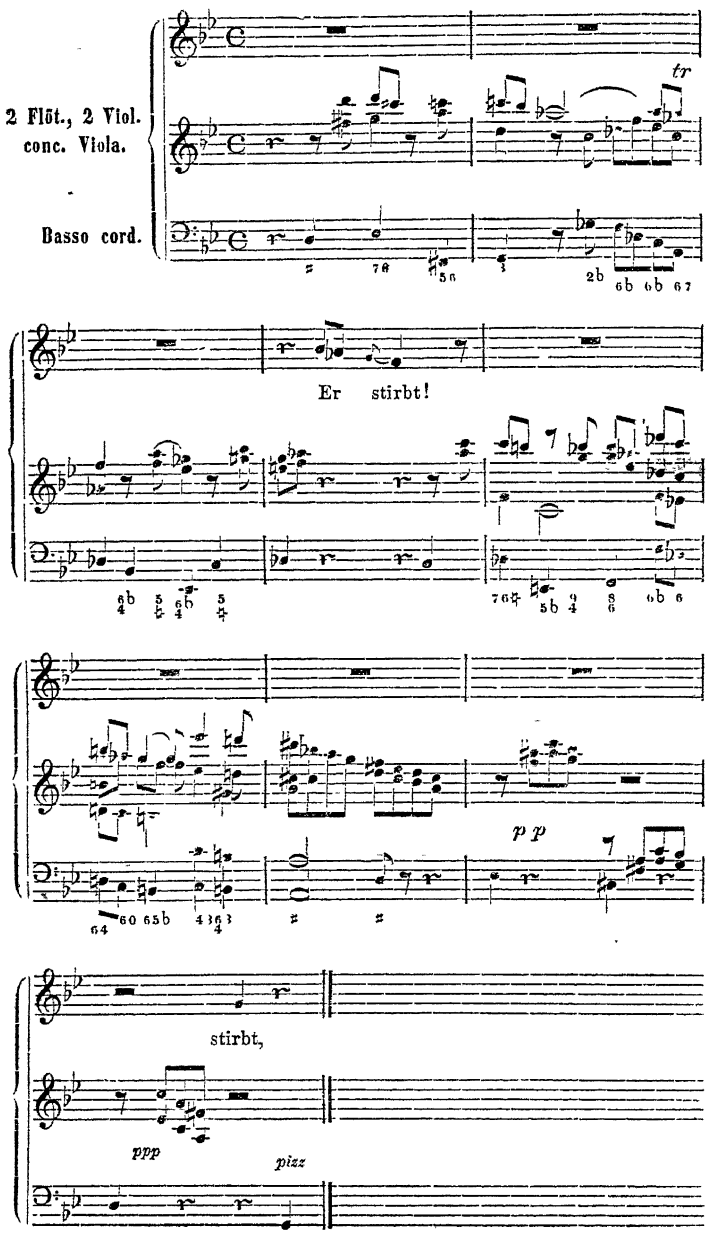
Die Fuge mit dem prächtigen Hauptthema

ist in strenger Führung und meisterhaft contrapunktischer Reinheit behandelt. Die Hörner verschwinden aus der Orchesterbegleitung, 1. Oboe und 1. Violine gehen mit dem Sopran, 2. Oboe und 2. Violine mit dem Alt, die

Viola mit dem Tenor. Die Flöten treten theils in selbstständigem Gange, theils als Verstärkung der Oberstimmen auf. Dem ersten Motive tritt ein zweites Thema

gegenüber, welches in nicht weniger gediegener Weise durchgeführt, sich mit dem ersten Motive in prachtvollen Gegensätzen vereinigt zu einer meisterhaft aufgebauten Doppelfuge gestaltet, in deren Verschlingungen doch jene durchsichtige Klarheit herrscht, durch die sich alle contrapunktischen Sätze Emanuel Bach's auszeichnen. Dieser eine Chor wäre es werth, das ganze Werk nicht der Vergessenheit anheimfallen zu lassen.

Das folgende accompagnirte Recitativ No. 20 „O Du, der Gott mit uns versöhnt“ (Adagio $^4/_4$), ist von nicht geringerem Werthe. Die Behandlung der Worte: „Welch ein Anblick voll Grauen“, die in $^1/_{16}$ zitternden Gänge zu der in der chromatischen Tonleiter unruhig und klagend auf- und absteigendeu ersten Violine

(eine Figur, die sich später bei den Worten „Du zitterst, zagest“ wiederholt) geben in ihrer malerischen Bedeutung diesem Satze, in welchem die von Bach so gern angewendeten ariosen Stellen mehrfach den Gang des Recitativs unterbrechen, ein eigenthümlich schmerzliches Gepräge.

Nach einer Arie (No. 21, G-dur ¾, Allegro spiritoso, vom Quartett begleitet) „der Menschen Missethat verbirget Dir Deines Vaters Angesicht“, welche in Melodie und Begleitung nicht ohne Interesse ist, folgt wiederum ein Chor No. 22 „Dann strahlet Licht und Majestät“, C-dur 4/4, Allegro assai, von allen Instrumenten begleitet. Die Melodie ist kräftig und fest, die Anlage des Ganzen breit und glänzend, der Chor in seinem langsam majestätischen Gange wird durch die farbenreiche Benutzung der Instrumente, von denen die Hörner in syncopirter Gegenbewegung, die Flöten und Oboen in

langgezogenen Tonwellen, die Violinen in reich figurirten Gängen auftreten, gehoben. Bei den Worten „Die Frechen beben“ schweigen die Bläser und die Saiten-Instrumente gehen in kurz abgerissenen ⅛ Noten neben dem Gesange her. Das Ganze ist ein Musikstück voll von Pracht und Glanz, auf unmittelbar zündende Wirkung berechnet. Es ist der Richter, der in seiner Majestät daherschreitet, zu richten die ihn erwürgt haben, und die nun zitternd seines Spruches warten. Ihnen gegenüber harren zuversichtsvoll die Gerechten der göttlichen Gnade. Dies spricht sich in dem Solo für Bass No. 23 aus: „Wie froh wird mir der Anblick sein“. Die Blase-Instrumente verstummen, die Orgel nimmt den Bass in langgehaltenen Tönen auf, zwei Bassons, denen später das Streich-Quartett mit Sordinen hinzutritt, begleiten den Gesang, der in dunkler Färbung das ziemlich weit ausgeführte Arioso ausfüllt.

Ein kurzes Secco Recitativ leitet zu dem Choral No. 24, A-moll 4/4, über, der in dem bangen Rufe nach dem Erbarmen Gottes den Opfer-Tod des Erlösers in ernster Weise beklagt In dem litaneiartig geformten Gesange offenbart sich des Meisters wunderbare Combinationsgabe für edle harmonische Wirkungen.

Es ist eine überaus ernste, tief in die Seele dringende Stimmung, die dieser wunderbare Satz anregt und damit zu dem kurzen Recitativ (No. 25) „Er ruft: Es ist vollbracht! und stirbt“ überführt, das von zwei Flöten und dem gedämpften Streich-Quartett in den zartesten Gängen begleitet, wie der letzte Seufzer eines Sterbenden leise verhallt. Aus dem kurzen symphonischen Schluss quillt die thränenvolle Klage in weichen Gängen hervor.

2 Flöt., 2 Viol.
conc. Viola.
Basso cord.
tr
Er stirbt!
p p
stirbt,
ppp
pizz

In gleich schmerzlicher Erregung beharrt das folgende Arioso No. 26 (Quartett-Begleitung ohne Sordinen), „Mein tiefgebeugtes Herz wirft sich auf Golgatha", von einem überraschenden Reichthume der Modulation und wie der vorhergehende Satz schliesslich im leisesten pianissimo verhallend.

No. 27. „Die Allmacht feirt den Tod." Ein symphonischer Eingang (F-dur $^4/_4$ poco Adagio) beginnt in einer für die Factur einer geistlichen Musik jener Zeit völlig neuen und gegen die von schmerzlichen Motiven gesättigte lyrische Grundstimmung der vorhergehenden Nummern überraschend feierlichen Weise. Die ernste Todtenfeier, welche die in ihrem Laufe gestörte Natur dem göttlichen Erlöser bereitet, beginnt in wunderbar geformter Gestaltung sich zu entwickeln.

Drei Hörner von der Pauke im leisesten Wirbel begleitet, treten nach einander in canonischen Einsätzen ein. Ihr ernster gedeckter Ton ruft wie aus unendlich weiter Ferne die noch schlummernden Naturkräfte wach. Ihnen folgen zuerst die Oboen, dann die Flöten, später die Bassons, bis endlich auch das Streich-Quartett eintritt und im Unisono die Holz-Bläser mit sich fortzieht.

In wechselnden Modulationen, wie in dumpfer Schwüle der Sonnengluth vor dem Sturm und Erdbeben schwillt die wachsende Bewegung zum lauten Donner auf, um dann wieder in leisester Ermattung zu verhallen.

Dieses accompagnirte Recitativ, eins der genialsten Stücke des Werks, zeugt laut von Em. Bach's grosser Erfindungs- und Darstellungsgabe. Es ist ein Bild, das auf düsterem Grunde mit Meisterhand entworfen, wie in dem falben Lichte der in Gewitterwolken verschwindenden Sonne aufgerollt wird, halb beleuchtet, halb in Dunkel gehüllt[1]).

---

[1]) In einem älteren kritischen Aufsatz über Musik (Journal des Luxus und der Moden. Weimar 1793. S. 339) findet sich folgende

Das auf den Aufruhr der Instrumente bei den Worten: „der Römer staunt, sieht die Natur empört", plötzlich eintretende Largo: „Er betet an!" ist in seinem zarten Gegensatze von vollendet künstlerischer Wirkung.

Mit dem Unisono des Quartetts nach den Worten: „der Sterbende ist Gottes Sohn gewesen", beginnt die Figur der Eingangssymphonie von Neuem, schwillt auf und schliesst dann leise verhallend, um zu dem Schlusschor (No. 28. Allegro ma non tanto, F-dur $^2/_4$) überzuführen.

Der Hauptsatz „Preiset ihn" (2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Streich-Quartett) bewegt sich in homophon-melodiösem Fluss, während zwischen den übrigen begleitenden Instrumenten die Violinen eine lebhafte Figur einfügen.

Der zweite Satz (Bass-Solo): „Trauert, wehmuthsvolle Lieder", mit 2 Bassons und den Oboen begleitet, in schönem und ausdrucksvoll declamatorischem Gesange und in herrlichen Modulationen endet pianissimo zu dem Worte „Er starb". Nach einer Wiederholung des ersten Satzes tritt ein Duo für 2 Soprane, von 2 Flöten, 2 Violinen und der Bratsche (ohne Bass) begleitet ein, dessen zunächst sich begegnende gegeneinander wirkende Stimmen sich bald zu Terzenpassagen von wehmuthsvollem Charakter vereinigen, und wie der Solo-Satz der Bassstimmen, in leisem Gesange verlaufen.

Nach der dritten Wiederholung des Haupt-Satzes be-

Bemerkung: „Aus der Kirchenmusik, besonders den Passionsmusiken war das Horn ganz verwiesen und C. P. E. Bach war wohl der erste, der es in einem grossen Passions-Oratorium, dreifach, nebst der Pauke, die sonst nur dem Lobgesang zukam, bei dem Accompagnement die Allmacht feiert den Tod, mit so mächtigem Success brachte." Ist diese Bemerkung auch für die Kirchenmusik im Allgemeinen nicht richtig, da schon Seb. Bach das Horn, z. B. in der Arie der H-moll Messe: Quoniam tu solus (No. 10) so wie in vielen seiner Kirchen-Cantaten, in zwei seiner Sonates wie in einer seiner kurzen Messen verwendet hat, so trifft sie doch unsres Wissens für die Passionsmusiken zu und legt Zeugniss davon ab, welche Wirkung dieses Stück auf das solcher Mittel nicht gewohnte Publikum damaliger Zeit gemacht hat.

ginnt ein neues Solo für Bass: „Singet Dank," mit Begleitung des Quartetts, in welchem die erste Violine die Violinfigur aus dem Hauptsatze aufnimmt und so in diesen zurückleitet. Mit der vierten Wiederholung desselben schliesst das Werk.

Ob dasselbe so, wie es aus Bach's Feder geflossen ist, der jetzigen Geschmacks Richtung selbst in klassischem Sinne zusagen würde, steht dahin. Das Ganze leidet, der zahlreichen Schönheiten ungeachtet, doch unter der Einförmigkeit des Textes. Die Häufung der Arien und Recitative würde in jedem Falle ermüdend wirken[1]). Der damaligen Zeit lag ein derartiges Bedenken fern.

---

1) Die Ausführung dieses Werkes bietet nach mehr als einer Seite hin Schwierigkeiten. Doch sind diese gegenüber den Anforderungen, welche Sebastian Bach an das ausführende Personal stellte, kaum nennenswerth. Eine in den Studien für Tonkünstler (1792. Berlin. S 188 ff.) befindliche „freimüthige" Kritik, als deren C. S. unterzeichneten Verfasser man den durch seine sonderbaren Urtheile über Seb. Bach bekannten Hofrath Spatzier vermuthen möchte, sagt: dies Passions-Oratorium sei ihm immer als eine kolossalische Masse vorgekommen, die ein grosser Künstler seinem eigenen Geiste als ein grosses Denkmal dessen, was er mit dem Apparat seiner Kenntnisse vermochte, hingeworfen habe, um auf demselben um so erhabneren Schrittes der ihm längst gebührenden Unsterblichkeit entgegenzugehen; Aber auch als ein Werk, das wegen eines daran auf Kosten des Gesanges verschwendeten Reichthums an Harmonie und Modulation theilweise nur sehr schwer verstanden und nicht ohne zeitliche Mühe genossen werden könne. Im weiteren Verlauf ihrer Ausführung bemerkt die Kritik ferner, dass in den Arbeiten Bach's überhaupt ein so süsser, melodiöser Gesang nicht herrsche, als in den Werken eines Graun, Hasse, Naumann, Reichardt. Was bezüglich der Gelehrtheit und schweren Verständlichkeit der Passions-Cantate gesagt ist, kann füglich auf sich beruhen. Doch muss im Allgemeinen zugegeben werden, dass, zumal für die Arie Graun, Hasse und Naumann melodiöser geschrieben haben. Aber es war dies nicht um deswillen der Fall, weil Bach gelehrter als sie hätte schreiben wollen, sondern weil er seine Arien, wo ihn Text und Situation nicht besonders anregten, ohne eigentliches Interesse hinwarf, nur um Arien gesetzt zu haben. Was würde aber Spatzier wohl gesagt haben, wenn er die ihm ohne Zweifel unbekannt gebliebenen Passions-Musiken, Cantaten und Messen Sebastian Bach's zu hören bekommen hätte?"

Reichardt wohnte im Jahre 1774 einer Aufführung dieser Passionscantate in der später abgebrannten Petri-Kirche zu Berlin bei. Er rühmt an ihr Originalität, passenden, starken und neuen Ausdruck, anhaltende Stärke und heftiges Feuer". In jedem Recitativ, in jeder Arie, in jedem Chor ist Erfindung und Neuheit, sowohl in der Harmonie als im Gesange. Und nichts unedles in allem, bis auf eine geschwinde Arie (muthmasslich No. 13), deren spielender Witz sich wohl nicht recht für die Kirche schicken möchte"[1]).

Bald nach Em. Bach's Tode im Jahre 1789 erschien ein von Steinfeld gefertigter Clavier-Auszug, der der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg gewidmet war.

Er hatte nur 97 Pränumeranten gefunden, unter diesen keine einzige Person von einiger Bedeutung. Freilich gab er nach damaliger Weise weder den Gesang noch die Begleitungsstimmen in hinreichend befriedigender Weise und stellte von dem Werke daher uns ein unklares und wenig treues Bild dar[2]).

Das dritte der von Bach geschriebenen Oratorien ist betitelt: Carl Wilhelm Rammler's

Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.

---

[1]) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. I. S. 111.

[2]) Sollte eine Wiederbelebung dieses Oratoriums stattfinden, was bei dem fühlbaren Mangel an neueren derartigen Werken jedenfalls erwünscht sein müsste, dann würde es geboten sein, einen Theil der Secco-Recitative zu kürzen, die Arien, etwa mit Ausnahme der Tenor-Arie No. 11 und der Bass-Arie No. 15, ebenso das Duett No. 17 fortzulassen, im Uebrigen aber die bleibenden Recitative von No. 3 bis No. 18 durch Choräle zu unterbrechen, deren ja Em. Bach so viele hinterlassen hat. In solcher Form würde die Passionscantate eine ebenso erwünschte als edle Bereicherung des Kreises der musikalischen Aufführungen in der Passionswoche sein. Und in dieser Form würden auch die wirklichen und bleibenden Schönheiten des Werkes in das richtige Licht treten und, wie sie es verdienen, auch von der Jetztzeit gewürdigt werden.

Die Original-Partitur[1]) dieses höchst merkwürdigen Werks, dessen Entstehung in die Jahre 1777/78 fällt, führt folgende Aufschrift:

„Meine eigenhändige Partitur von Rammler's Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, in Musik gesetzt von mir, Carl Philipp Emanuel Bach, hat Niemand und kann also gedruckt werden, wozu die saubre Copie dieser Partitur am besten geschickt ist."

Darunter stehen von der Hand des Bückeburger Bach die Worte: „Zum Geschenk von meinem Lieben Bruder erhalten." Dieser Partitur ist ein Textbuch[2]) vorangebunden, welches von Em. Bach's Hand verschiedene Abänderungen des ursprünglichen Textes enthält, die offenbar nach der ersten Aufführung verbessernd eingetragen sind.

Der Text Rammler's, der in seiner amendirten Gestalt im Anhange II. abgedruckt ist, charakterisirt sich als eine Fortsetzung seiner Dichtung: „der Tod Jesu."

Das Ueberwiegen des lyrischen Elements, das Betrachtende, Erzählende der Dichtung lässt dieselbe mehr noch, als dies bei der Passions-Cantate der Fall war, eintönig erscheinen.

Es waren eben die Regeln, deren gelegentlich der „Israeliten in der Wüste" Erwähnung gethan worden, in Fleisch und Blut der Oratoriendichter der Zeit übergegangen, und das Gefallen des Publikums an lyrischen Schilderungen und an langathmigen Arien kam dem leider zu Hilfe. Rammler hat es in jedem Falle verstanden, jede sich mehr dem Dramatischen zuneigende Wendung mit Sorgfalt zu vermeiden. Dem Gedichte fehlen alle Gegensätze, die belebend zu wirken im Stande wären. Einzelne hin und wieder eingestreute Schlaglichter vermögen diesen Mangel nicht auszugleichen.

---

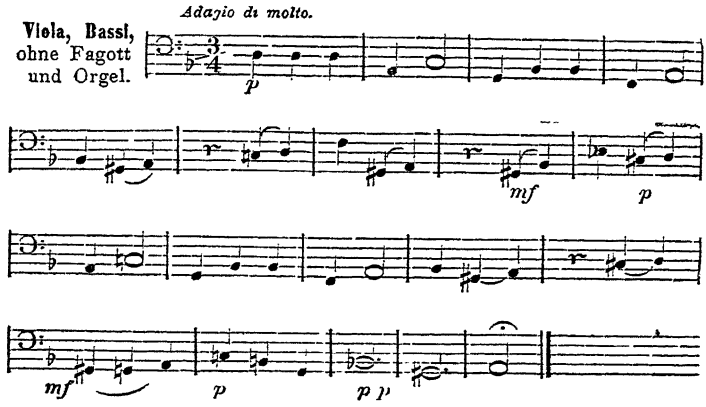
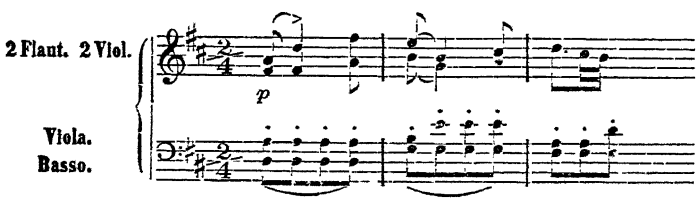
[1]) In der K. Bibl. zu Berlin.

[2]) Gedruckt bei Reuss in Hamburg.

Hieraus ergiebt sich, dass auch hier die Arie und das ariose Element weithin vorherrschen. Der Choral, der in den übrigen Oratorien ähnlicher Tendenz eine so wesentliche und hervorragende Stellung einnimmt nnd der selbst in der Passions-Cantate mehrfach Anwendnng gefunden hat, fehlt hier merkwürdiger Weise ganz. Was Em. Bach dem vorliegenden Texte, wie er einmal war, abgerungen hat, ist allerdings erstaunlich. Dies Oratorium ist, abgesehen von dem nur aus einem grossen Chore bestehenden Heilig unzweifelhaft das Bedeutendste, was er überhaupt geschaffen hat, eine Arbeit, in der der Ernst des dem Greisenalter nahestehenden Mannes, seine tiefe Kenntniss der Wirkungen, seine Wissenschaft und überlegne Gewandtheit in den Formen, so wie seine ausserordentliche harmonische Kraft mit einer gewissen idealen Hoheit in der Auffassung Hand in Hand gehen.

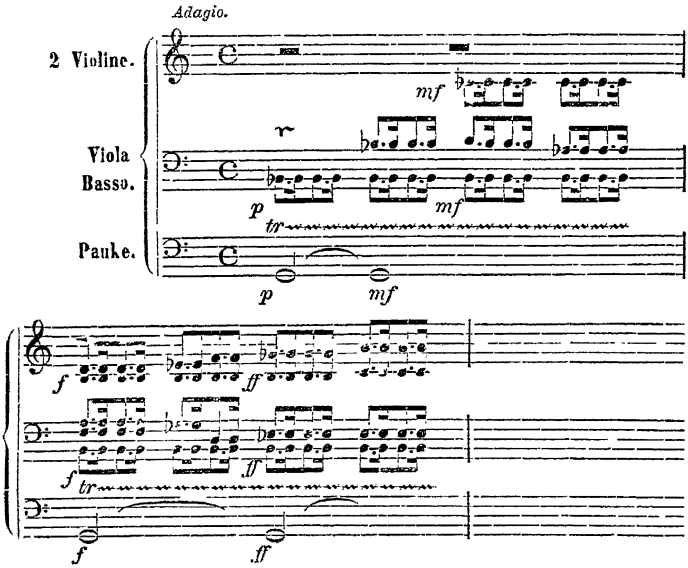
Aus dem Texte wird man ersehen, dass jene Begebenheiten Gegenstand der Dichtung sind, welche in der Schrift dem Tode und der Grablegung Christi unmittelbar folgen: die Auferstehung des Herrn, sein Erscheinen unter den Jüngern und seine Himmelfahrt. So beginnt die epische Darstellung da, wo der Tod Jesu Rammler's aufhört, mit

No. 1, einer Instrumental-Einleitung, welche die düstre Stille an dem Grabe Jesu, die Ruhe der Erschöpfung nach dem Tode des Heilands, den Stillstand der Natur, das Stocken ihres sonst so frisch pulsirenden Lebens in einem unheimlich leisen Klagegesange darstellt.

Dieser kurze symphonische Satz (Adagio di molto, D-moll ¾), in welchem die Bratschen und Bässe unisono 19 Takte lang, ohne jeden anderen Instrumental-Zusatz miteinander fortschreiten, beginnt leise, steigt gegen die Mitte zu und fällt dann wieder in die erste Düsterheit zurück, in der die Töne nach und nach ersterben.

Die ältere Musik hat, so weit die Kenntniss des Verfassers reicht, Aehnliches nicht aufzuweisen. Die höchste Einfachheit der Mittel und deren geniale Verwendung charakterisiren die Stimmung, in welche das Bild einfuhren soll, in unübertroffener Weise[1]). Aber aus den Schauern des Grabes erhebt sich wie lichter Sonnenglanz (2/4 Largo, von den durch 2 Flöten verstärkten Violinen, den Bratschen und Bässen leise begonnen) die Zuversicht auf die Verheissungen des Herrn.

1) Die neuere Zeit hat von dem berühmten Unisono der Streich-Instrumente, welche Meyerbeer in den 4. Akt seiner „Afrikanerin" verlegt hat und womit er die Scenen unter dem bis zum Todesschlaf betäubenden Manzanillabaum einleitet, viel Aufhebens gemacht. Wenige mögen wissen, vor wie langer Zeit Em. Bach zu einem solchen Effectstück in so viel edlerer Weise das erste Beispiel gegeben hat.

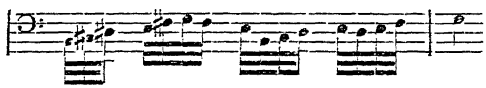
Der Chor No. 2: „Gott, Du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen“, ist nicht eigentlich in polyphonem Styl gesetzt, zeigt aber in der Führung der Stimmen eine gewisse Bewegung, während das Quartett den Gesang verstarkt, die Flöten aber sich über diesem zu selbstständigem Gange erheben. Melodie und harmonischer Wohlklang sind bemerkenswerth.

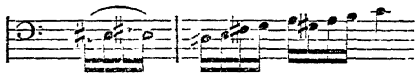
Diesem Chore folgt das accompagnirte Recitativ No. 3 (Adagio, Streich-Quartett, Pauken).



Leise beginnend schwillt der Wirbel der gedämpften Pauke mit dem über ihm in punktirten Noten stark rhythmisirten Quartett der Streich-Instrumente, die sich aus dunkler Tiefe in dissonirender Harmonienfolge in die Höhe erheben, zum lauten Donner auf. „Judäa zittert! Seine Berge beben!“ Die Auferstehung des Herrn beginnt im Sturme der Natur, den der Dichter in scharfen Zügen schildert. Die dem vorigen Chor entgegengesetzte Tonart führt in den plötzlichen Wechsel der Gedanken über. Ein

grossartiger Zug durweht das ganze Stück. Die Declamation der Worte ist von wirkungsvoller Kraft. In wechselnden Figuren und Formen stürmt und flammt das Accompagnement mit der Gesangsstimme dahin, bis es zum leisesten Piano verhallend mit der letzten Figur in den beiden Violinen erstirbt. Hie und da, z. B. bei den Worten „Flieht, ihr Brüder", wird eine Neigung zu malerischer Darstellung bemerkbar. Ueberraschend ist die Figur der Bässe zu den Worten „Und rollt des vorgeworfenen Steines Last hinweg":



wenn man dieselbe dem Rollen des Steins in dem Duett des zweiten Acts im Fidelio gegenüberstellt.

No. 4 Arie für Bass (Allegro, C-moll 4/4, Streich-Quartett, 2 Hörner) ist in dem Em. Bach sehr geläufigen alten Styl gesetzt, aber voll Kühnheit und Feuer. Die Violinen bewegen sich in lebhaften Figuren. Der Gesang, sehr colorirt, erfordert einen Sänger von grossen Stimmmitteln und von vollendeter technischer Ausbildung. Der Mittelsatz (Adagio 3/4, in B-moll beginnend), „Rang Jesus nicht", ist von weicher Innigkeit, der Ausdruck der Fragen in demselben bewunderungswerth.

Von wohlthuender Wirkung ist der folgende Chor No. 5 (Es-dur 3/4, 8 Trompeten, Pauken, 2 Hörner, Oboen, Streich-Quartett) ein laut austönender Triumphgesang, den die Engel dem erstandenen Christus jubelnd entgegensingen; der Chor selbst ist homophon. Durch die glänzenden Tonmassen des Orchesters schlingen sich die Harpeg-

gien und Figuren der Violinen wie ein Kranz von Blumen um eine von Gold und edlen Steinen schimmernde Rüstung.

Sehr schön tritt im zweiten Abschnitt dem unisono gesetzten Ausruf des Chors „Mit lautem Jubel“ die vierstimmig in contrapunktischer Bewegung gehaltene Wiederholung dieser Worte entgegen, welche wieder in das Unisono zurückführt.

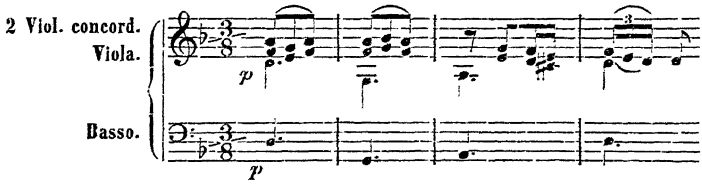
In dem folgenden Recitativ No. 6 beginnt der erzählende Gesang ohne Begleitung. Bei den Worten des Engels „Entsetzt euch nicht“ tritt das Quartett, die Rede in langgehaltenen Accorden begleitend, diese wie mit einem milden Lichte umgebend hinzu und hält bis zum Schlusse an. Bei der Stelle „Dass ihr ihn klaget“ unterbricht eine kurze Figur der Violinen im leisesten Pianissimo die gehaltnen Töne.

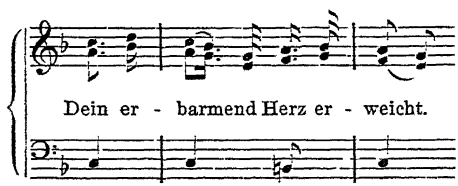
Unzweifelhaft ist Em. Bach in diesem Stücke, so wie bei einem Theile der später folgenden Recitative der schönen Idee seines Vaters gefolgt, vermöge deren dieser die Reden des Herrn in der Matthäus-Passion durch die Begleitung des Quartetts so herrlich individualisirt hat.

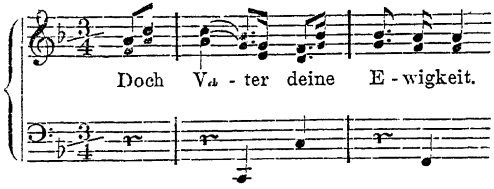
An dies Recitativ schliesst sich die Sopran-Arie No. 7 (in G-moll $^4/_4$, Adagio mit Quartett-Begleitung). Die Musik derselben stellt in dem ersten Satze einen rührenden Klagegesang dar. Der zweite Satz (Allegro $^3/_4$) „Heil Dir, Du steigst vom Grab herauf“ tritt als jubelnder Gesang stark colorirt zu jenem in einen scharfen Gegensatz. Die Violinen, in reichen Figuren in concertirender Weise begleitend, drücken in der Em. Bach eigenthümlichen Weise die Freude aus, welche die Seele über die Auferstehung des Herrn empfindet.

Das folgende Recitativ für Bass „Wer ist die Sionitin?“ No. 8 beginnt wie das vorhergehende ohne Accompagnement. Aber auch hier tritt, wie der Dichter zu den Worten Jesu „O Tochter, warum weinest Du?“ übergeht, das Streich-Quartett ein, diese in langgedehnten Accordfolgen begleitend, hört mit dem Fort-

gange der Erzählung auf, folgt aber dem Gesange von Neuem, wo die Worte Jesu (im Adagio) eingeführt werden.

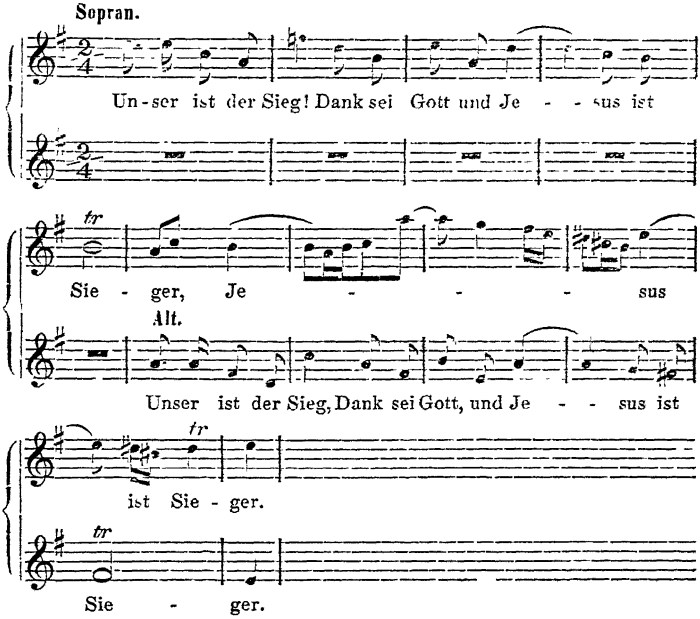
Es folgt ein Duett für 2 Soprane No. 9 (Andante, D-moll 3/8, 2 Flöten, Streich-Quartett) „Vater Deiner schwachen Kinder.“ Eine sanfte, von den gedämpften Violinen in Terzengängen eingeführte, von der Viola und dem Bass begleitete Melodie beginnt:

Bei der Wiederholung derselben durch den zweiten Sopran treten zwei Flöten an die Stelle der Violinen, von denen weiterhin die erste mit der Bratsche unisono gehend den Gesang verstärkt, während die Violinen als Zwischen-Instrumente verwendet werden. Von der Vereinigung der Gesangsstimmen ab schreiten beide Flöten mit den Violinen und 2 Violen in contrapunktischen Gängen fort, um wieder in die Terzengänge überzuleiten, deren naiv sanfter Charakter sich der Form des Liedes nähert,



und fast genau in derselben Weise sich in Sturm's geistlichem Gesange (siehe weiterhin) „Dieses und jenes Leben“

so wie in dem Duett No. 8 der Israeliten wiederholt. Ein kurzer Zwischensatz führt zu dem ersten Theil zurück. Das ganze Stück macht den Eindruck wohlthuender Einfachheit bei ungemein reinem, melodischem Flusse. Das nun folgende Recitativ No. 10 für Tenor „Freundinnen sagt“ (ein Gespräch Christi mit den Frauen enthaltend), hat eine reich modulirte Declamation. Auch hier werden die Reden des Herrn von dem Strahlenkranze der langaustönenden Accorde des Streich-Quartetts umwoben, zu welchen sich bei den Worten „Sie fallen zitternd nieder,“ ein einfaches Thema im Accompagnement gesellt.

Diesem Recitativ schliesst sich No. 11, die Tenor-Arie „Ich folge Dir, verklärter Held,“ (D-dur $^2/_4$, Allegro, 1 Trompete, Streich-Quartett) an. Der erste Satz ist schwungvoll behandelt und reich verziert. Es ist ein triumphirender Gesang voll kräftiger Accente. Die erste Violine in concertirendem Charakter auftretend, lässt helljubelnde Klänge erschallen, während die Trompete kecke Glanzlichter umherstreut. Somit wäre die instrumentale Behandlung dieses Satzes keineswegs interesselos, wenn nicht die figurirte und concertirende Behandlung der Violinen bei Emanuel Bach zu einer gewissen Manier geworden wäre, der man unter bestimmten Verhältnissen fast mit Regelmässigkeit begegnet. Der Mittelsatz (G-dur $^3/_8$) ist einfacher und sanft melodisch.

Den ersten Theil des Oratoriums schliesst No. 12, ein Chor „Tod, wo ist dein Stachel?“ (Andantino, G-dur $^3/_4$, 2 Hörner in G, 2 Oboen, Streich-Quartett), mit einer kurzen und kräftigen Einleitung in vierstimmigem

Satze beginnend. Die letzte Frage „Wo?“ wird in einer Dissonanz ausgehalten, die sich erst nach einem langen Ruhepunkt in den Anfang der Fuge

auflöst. Diese verläuft in strenger Form und in gedrungener Kürze mit dramatisch wirksamem Schluss. Em. Bach hat ungeachtet seiner Vorliebe für den homophonen Styl doch in den Momenten, in denen sich die grösseren Sätze seiner Werke zu einer gewissen majestätischen Würde steigern sollten, wo er die gesammte Wirkung verschiedener Aufgaben in ein grosses Tonbild zusammenzufassen genöthigt war, keine anderen Formen und Mittel zu finden gewusst, als die waren, vermöge deren die Werke seines Vaters, wie Händel's zu ihrer vollen Wirkung gelangt sind. So schliesst der erste Theil in ernster, würdiger, durchaus edler Weise ab. Bezüglich der Schlussfuge sei

noch bemerkt, dass Bau und Charakter derselben mehr an Händel als an Sebastian Bach erinnern.

Der zweite Theil beginnt mit No. 13, einem langen, zum Theil accompagnirten Recitative (Adagio di molto, G-dur, Allabr.) „Dort seh' ich aus den Thoren Jerusalems," in sehr feierlicher Instrumental-Einleitung.

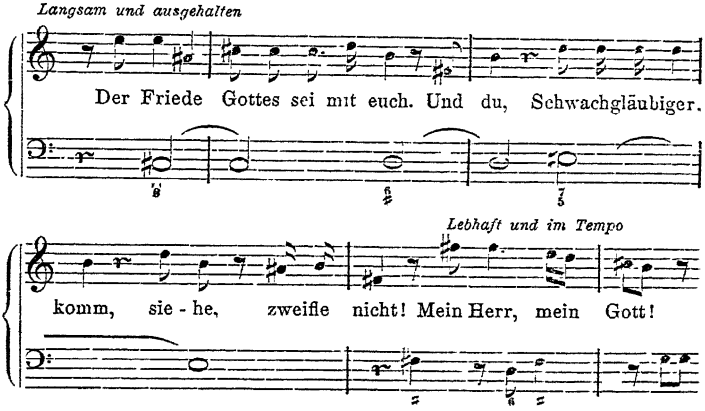
Jesus begegnet den Jüngern, gesellt sich unerkannt zu ihnen und deutet ihnen, wie sich an ihm die Schrift habe erfüllen müssen.

Die Anlage uud Ausführung dieses Stückes ist den vorhergehenden Recitativen gleich. Die die Reden Jesu begleitenden Accordfolgen sind von thematisch charakteristischen, in den herrlichsten Modulationen sich bewegenden Violin-Figuren durchflochten, das Ganze ein Meisterstück von harmonischen Gedankenfolgen.

In dem ersten Satze der folgenden Arie No. 14 „Willkommen, Heiland" (Allegro, Es-dur $^4/_4$), concertiren die Violinen mit dem obligaten Fagott in dem reichen Schmucke lebhafter Triolenfiguren. Der Mittelsatz „Der Heilige stirbt für Verräther" (G-moll $^2/_4$), wird ohne das Solo-Instrument von dem Streich-Quartett begleitet. Den Schluss bildet ein langes Nachspiel, in welchem die concertirenden Instrumente die Motive des Hauptsatzes wiederholen.

Wohl thut nach dem langen Recitativ und dieser Arie eine kräftige Unterbrechung des eintönigen Charakters, der sich doch darin geltend machte, Noth. Bach wiederholt zu den Worten: „Triumph, der Fürst des Lebens sieget," den Chor No. 5 des ersten Theils mit einer nur sehr geringen Veränderung. Die frische Kraft seiner Rhythmen und der Glanz der instrumentalen Begleitung wirken wohlthätig belebend.

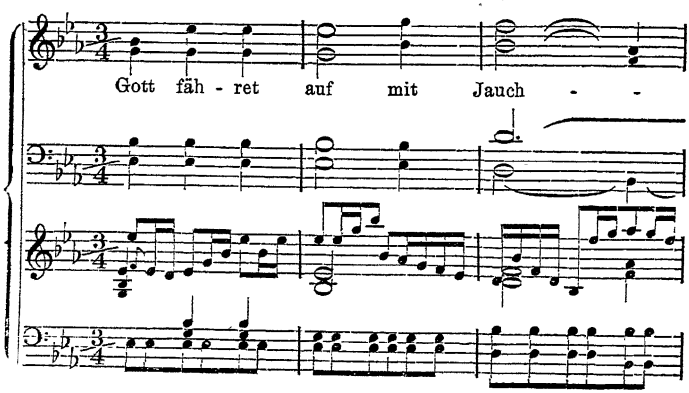
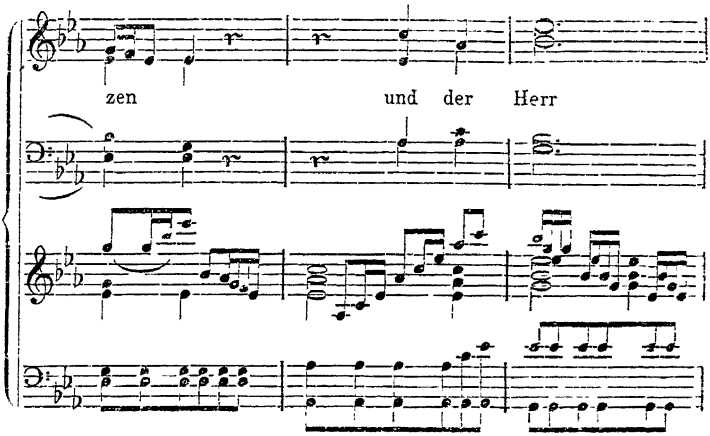
Wiederum folgt in No. 16 ein langes Recitativ für Tenor „Eilf auserwählte Jünger," in der Gestalt der vorigen Recitative, die Geschichte Thomas, des ungläubigen Jüngers, behandelnd. Die letzten Strophen von den Worten an „Der Friede Gottes," werden ohne die sonst

begleitenden Accorde des Streich-Quartetts, doch in der Form des Arioso langsam und ausgehalten gesungen.

Ohne Vorspiel, sogleich in die Cadenz dieses Recitativs einfallend beginnt No. 17, Arie für Tenor (Vivace $^{6}/_{8}$, B-dur, Streich-Quartett), ähnlich jener Arie der Oster-Cantate (siehe S. 135 Th. I.) sehr charakteristisch mit dem vorstehend angegebenen Motive der Worte des Recitativs „Mein Herr, mein Gott," in welcher die Zerknirschung des Jüngers über seinen Mangel an Glauben sehr schön ausgedrückt ist. Erst weiterhin zu den Worten „Versöhnte kommt, ihn anzubeten," wird der Charakter der Musik zuversichtlicher und kräftiger. Der Mittelsatz „Zu Dir steigt mein Gesang empor" (G-dur $^{2}/_{4}$), ist sanft und melodisch, doch ohne besondere Bedeutung.

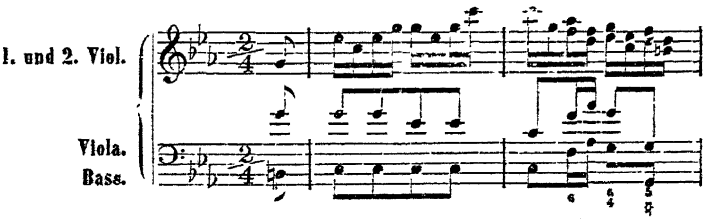
No. 17. Noch einmal unterbricht der Chor No. 5 des ersten Theils zu den Worten „Triumph, der Sohn des Höchsten sieget," die lyrische Stimmung und führt zu No. 18, dem letzten Recitative des Werkes „Auf einem Hügel, dessen Rücken" über, das in besonderem Grade ausdrucksvoll gesetzt, die Himmelfahrt Christi in schönen Worten und in edelster Recitation darstellt.

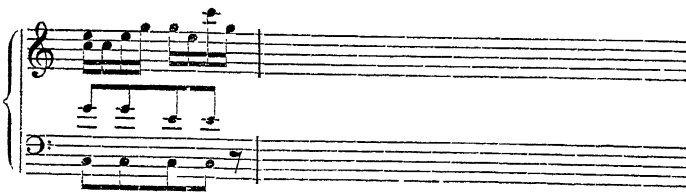
So tritt die Bassarie No. 19. (Allegro, A-dur $^{4}/_{4}$), Quartett, 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Oboen) „Ihr Thore Gottes

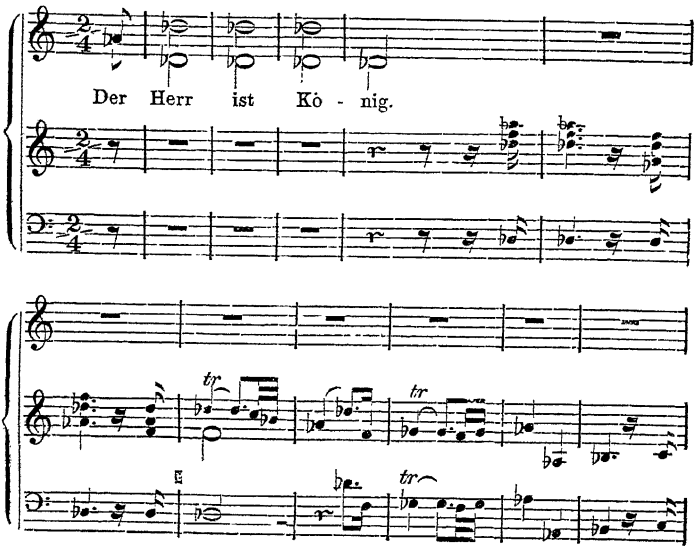
öffnet euch," ein, in der man Bach auch in dieser Gesangsform endlich auf der Höhe findet, die seiner würdig ist. Ohne hervortretenden Mittelsatz ist sie ein Meisterstück für den Arienstyl im Oratorio. Es ist der Triumph des Königs, der von den Engeln getragen in sein himmlisches Reich einzieht. Grosse Pracht, Kraft und kühne Charakteristik treten in jeder Zeile der Partitur hervor. Dass die Violine den Jubel der Seele in der Begleitung lebhaft ausdrückt ist selbstverständlich. So erhebt sich Emanuel Bach mit dieser Nummer, dem Schlusse seines Werks entgegeneilend, zu einer in der Arienform bei ihm seltenen Energie und führt uns zu dem grossen Schlusschor No. 20 (Allegro, Es-dur ¾) „Gott fähret auf" über, den man fast einen symphonischen Chorgesang nennen könnte. Denn die Partitur desselben, 67 Seiten füllend, enthält nicht weniger als 91 Takte an Einleitungs- und Zwischenspielen des Orchesters, von denen das 18 Takte lange Vorspiel die Motive des sich öfter wiederholenden ersten Satzes darstellt. Der Bau dieses Chors erscheint auf den ersten Anblick in hohem Grade complicirt. Er zerfällt in nicht weniger als 7 einzelne Sätze.

Der erste derselben „Gott fähret auf mit Jauchzen, Und der Herr mit heller Posaune," in dem rhythmisch-homophonen Styl, den Emanuel Bach in seinen kirchlichen Gesangswerken so gern anzuwenden liebte,

ist kräftig, zum Theil sehr colorirt gehalten, gegen den Schluss hin im fortissimo sich zu grossartigen Dimensionen erhebend. Die Blasinstrumente sind fast nur zur Begleitung verwendet. Hie und da geht die erste Trompete in die Melodie über und führt dieselbe. Auch das übrige Orchester zeigt eine selbständige Bewegung nicht. Nur die beiden Violinen, meist in Unisono, führen die lebhaften Figuren aus, welche ihnen Emanuel Bach in ähnlichen Stimmungen anzuweisen pflegt. Nach Beendigung des Satzes wiederholt das Zwischenspiel die Motive noch einmal, bis in etwas langsamerem Tempo der zweite Satz (C-moll $^2/_4$) eintritt. Die Trompeten und Pauken schweigen.

Lobsinget Gott, unserm König! die Violinen beginnen ein zweites Motiv

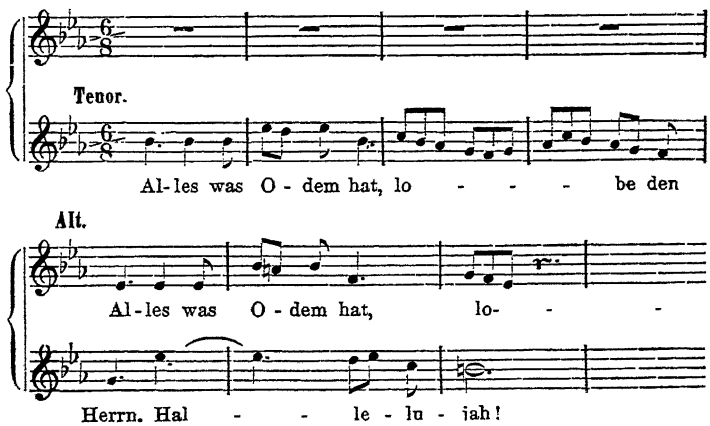




in welches der Chor eingefügt ist. Dieser entwickelt sich bald (im dritten Abschnitt) zu einem grossartigen Unisono, das a capella beginnend, von einem majestätischen Instrumentalsatz unterbrochen wird, der in ein ernstes Unisono des Streich-Quartetts übergeht,

um durch das Hauptmotiv des zweiten Satzes bei den Worten „Das Meer brauset," der von den eigenthümlich rhythmisirten Modulationen des Orchesters unter der wogenden Bewegung der Violinen begleitet wird, durch einen kurzen Zwischensatz in den ersten Theil zurückzugehen, dem die Worte des vierten Abschnitts „Jauchzet,

ihr Himmel, freue Dich, Erde! Lobet ihr Berge, mit Jauchzen!“ untergelegt sind. Plötzlich bricht der Gesang ab. Nach langer Pause beginnt der 5. Satz „Wer ist, der in den Wolken gleich dem Herrn gilt? Und gleich ist unter den Kindern der Götter dem Herrn?“ Tenor und Bass singen diese Strophen zunächst allein im Unisono. Die Orchester-Begleitung tritt als Zwischensatz hinein. Bei der Wiederholung der Frage „Wer?“ fällt der ganze Chor ein und führt in die 6. Abtheilung über „Lobet ihn, alle seine Engel!“ in welchem sich wesentlich der erste Theil wiederholt, dessen dreimaliges Hervortreten diesem complicirten und grossartigen Tonstück Einheit und äusseren Zusammenhang erhält.

Ihm folgt als siebenter und letzter Abschnitt die Fuge



neben der Schlussfuge des ersten Theils der einzige polyphone Satz des Werkes, in einem freieren Styl, aber in ganz grossen Zügen gehalten, eine im höchsten Sinne des Wortes grosse und glänzende Krönung der Arbeit, feierlich und majestätisch zugleich. Das Thema selbst ist schwungvoll und entfaltet sich in der Verwebung und Steigerung der Stimmen zur höchsten Pracht.

Hiemit wird ein Werk edelster Art abgeschlossen. Grösseres als dies hat Bach nicht geschaffen. Sein reicher Geist erhebt sich darin frei und kühn über die Grenzen und Formen fort, welche durch Herkommen, Tradition und gewohnheitsmässige Arbeit so oft beengend und hemmend gewirkt haben.

Im Jahre 1787 erschien dies Oratorium zu Leipzig bei Breitkopf im Druck. Der Bekanntmachung desselben waren als Empfehlung nur die Worte hinzugefügt:

Opus artificiosum et divinum [1]).

Am 26. Februar 1788 und am 4. März desselben Jahres wurde zu Wien dieses Oratorium bei dem Grafen Johann Esterhazy aufgeführt. Das Orchester bestand aus 80, der Chor aus 30 Personen, die Lange, Adamberger und Saale hatten die Soloparthien übernommen, Mozart war es, der die Aufführung dirigirte, während Umlauf den Flügel spielte. Ein ausserordentlicher Erfolg krönte das Werk. Während der Aufführung liess Graf Esterhazy das Bildniss Bach's im Kupferstich herumreichen und in laut schallendem Vivat, so wie einer dreifachen Beifallssalve sprach sich die Theilnahme und Anerkennung der zahlreichen Zuhörer aus.

E. Lieder-Compositionen.

Wir sahen, welchen Werth Bach auf seine früheren Versuche im Fache des weltlichen und geistlichen Liedes gelegt, mit welchem eingehenden und ernsten Interesse er grade die Gellert'schen geistlichen Lieder behandelt hatte; es war doch seit ihrem Erscheinen eine geraume Zeit verflossen, in der er mit Aehnlichem in die Offentlichkeit getreten war.

Inzwischen hatte sich die Richtung seines ganzen Lebens, seines Geistes und seiner Kunstthätigkeit mehr

[1]) Mus. Almanach v. 1789. (Schwickert) S. 31.

den Gegenständen und Gedanken kirchlich religiöser Natur zugewendet. Und so sieht man ihn denn auch in Hamburg auf dem Gebiete des deutschen Liedes nach dieser Richtung hin von Neuem seine Kräfte prüfen. In No. 168. des Jahrgangs 1773 veröffentlichte der Hamburger Unpartheiische Correspondent folgende Bakanntmachung:

„Schon damals, als meine Gellert'schen Lieder herausgekommen waren, wünschten meine Freunde, dass ich zu des Herrn Doctor Cramer's Psalmen, zur Privat-Erbauung, ebenfalls Melodien zum Singen bei dem Claviere herausgeben möchte. Dieser Wunsch ist nunmehro in so weit erfüllet, dass eine Auswahl dieser Psalmen, welche an der Stärke meinen Gellert'schen Liedern gleich ist, mit künftiger Ostermesse im Drucke erscheinen wird. Ich habe bei der Ausarbeitung dieser Psalmen an Liebhaber von verschiedenen Fähigkeiten gedacht, und daher sind sie leichter in der Ausführung, als die Gellert'schen Lieder, ohne dass ich glaube, der besondern Pracht dieser Psalmen Eintracht gethan zu haben. Damit dieses Werk vor der Herausgabe desselben für einen viel niedrigern Preis, als nachher, angeschafft werden könne, so nehmen von jetzt an bis zur künftigen Ostermesse, ausser mir, folgende Herren einen Thaler Vorschuss darauf an: In Berlin, der Königl. Kammermusicus, Herr Riedt etc.

Hamburg, den 18. October 1773.

C. P. E. Bach.

Ueber die nächste Veranlassung zur Composition dieser Psalmen findet sich folgende Nachricht[1]):

„Es hat ein Ungenannter den Herrn Musikdirector Bach zu Hamburg schriftlich ersucht, ob er nicht zu den Cramer'schen Psalmen eben solche Melodien setzen wolle, als er zu den Gellert'schen geistlichen Liedern herausgegeben habe, und zugleich verlangt, die Antwort auf diese Anfrage in der allgem. deutschen Bibliothek zu lesen. Herr Bach thut also hiedurch zu wissen, dass, wenn sich ein billiger Verleger fände, er nicht abgeneigt wäre, die Aufforderung zu erfüllen."

Es scheint, dass ein geeigneter Verleger sich nicht gefunden habe, denn im Laufe des folgenden Frühjahrs

---

[1]) Allg. deutsche Bibl. B. 6. St. 2. p. 324. 1768.

erschien im Selbstverlage Bach's die vollständige Sammlung.

Das Verzeichniss der Abonnenten erreichte die Zahl von 327, darunter waren an bekannten Namen die von Agricola, Fasch und Kirnberger in Berlin, Bach in Bückeburg, Breitkopf und Sohn in Leipzig, Homilius in Dresden, Eschenburg in Braunschweig, Gerstenberg und Scheibe in Kopenhagen. Die Sammlung führt den Titel:

Herrn Doctor Cramers[1]) *übersetzte Psalmen mit Melodieen zum Singen bey dem Claviere.*

Das Werk war „Dem durchlauchtigsten Herzoge und Herrn Herrn Friedrich, Herzoge zu Mecklenburg, Fürsten zu Wenden, Schwerin und Ratzeburg, auch Grafen zu Schwerin, der Lande Rostock und Stargard etc. etc. Meinem gnädigsten Herzoge und Herrn"

in folgender Zueignung gewidmet:

„Durchlauchtigster Herzog,

Gnädigster Herzog und Herr!

Ich unterstehe mich, Ew. Hochfürstl. Durchlaucht gegenwärtige Sammlung von Psalmen des königlichen Dichters, wozu ich Melodieen zum Singen gesetzt habe, desswegen zuzueignen, weil ich weiss, dass Höchstdieselben bey den musikalischen Vergnügungen einen der erhabensten Zwecke der Tonkunst, die Ausbreitung der

---

[1]) Johann Andreas Cramer war geboren den 29. Januar 1723 im sächsischen Erzgebirge, war 1748 Prediger zu Krellwitz bei Magdeburg, 1750 Oberhofprediger in Quedlinburg, 1754 deutscher Hofprediger in Kopenhagen und Professor der Theologie daselbst. 1771 ging er von dort nach Lübeck, 1774 nach Kiel, wo er Prokanzler und erster Professor der Theologie, später Kanzler und Kurator der Universität ward. Er starb 1788 Er gehörte den ersten Theologen seiner Zeit an und war als Dichter geistlicher Lieder und Oden, durch die poetische Bearbeitung seiner Psalmen, welche 1762 zu Leipzig erschienen, so wie durch zahlreiche andere Werke, zumal auch durch die Biographie Gellert's (1774), für die deutsche Literatur jener Zeit von der hervorragendsten Bedeutung.

Religion und die Beförderung und Erbauung unsterblicher Seelen vorzüglich zu schützen, und die Arbeiten derer Männer, welche ihre Talente zur Erreichung dieses Zweckes angewendet, mit Dero gnädigstem Beyfalle belohnen. Möchte ich so glücklich seyn, dieses Beyfalls in Absicht meiner verfertigten Melodieen von Ew. Hochfürstl. Durchlaucht nicht ganz unwürdig geschätzt zu werden! Erlauben Sie mir, Durchlauchtigster Herzog, die angenehme Ueberzeugung, dass Dero hoher Name, den ich diesem musikalischen Werke vorgesetzt habe, die beste Empfehlung desselben sey, und zugleich die Freiheit, mich mit den Gesinnungen der tiefsten Ehrfurcht unterschreiben zu dürfen,

Durchlauchtigster Herzog,
Gnädigster Herzog und Herr,
Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht
unterthänigster Diener
Carl Philipp Emanuel Bach."

Hamburg, den 28. März 1774.

Auch hier wiederum ersieht man, dass Bach sich den Männern hinzurechnet, welche ihre Talente für einen der erhabensten Zwecke der Tonkunst, nämlich für die Ausbreitung der Religion und die Beförderung und Erbauung unsterblicher Seelen anwenden, dass also dem von ihm dem Fürsten überreichten Werke dieselbe Idee zum Grunde lag, welche schon bei den Gellert'schen Liedern für ihn maassgebend gewesen war. Mehr noch ergiebt sich das aus der folgenden langen

Vorrede.

Endlich habe ich das Vergnügen, meinen Gönnern und Freunden ihrer schon längst an mich gethanen Forderung Genüge zu thun, und ihnen Melodien zu des Herrn Doctor Cramer's Psalmen zu liefern. Bey dem Mangel anderer guter Vorschläge habe ich den Verlag derselben selbst übernommen, und hoffe für sie mit Grunde eben den Beyfall, welchen meine Gellert'schen Lieder zu erhalten so glücklich gewesen sind. Da diese letzten so viel Erbauung veranlasst haben, wie man mich so sehr versichert hat: so glaube ich gewiss,

dass diese Psalmen um so viel mehr Nutzen stiften werden, weil ihr göttlicher Inhalt so voller Majestät ist, dass dahin nichts reicht, was noch je von den grössten Dichtern in dieser Art geschrieben worden ist. Ich bin nicht im Stande von der Uebersetzung dieser Psalmen, der Arbeit eines unsrer grössten Gottesgelehrten, ein solches Urtheil zu fällen, wie sie es verdienen; es würden auch alle meine Lobsprüche hierüber sehr überflüssig seyn. Ich berufe mich bloss auf dasjenige, was ich bey Verfertigung dieser Melodieen empfunden habe. Aus dieser Ursach hätten meine Freunde das grösste Recht, etwas ganz vollkommenes von mir zu erwarten. Ich muss auch bekennen, ohne von der Grösse meiner Kräffe zu sehr eingenommen zu seyn, dass diese Psalmen bey einer weitläufigen Ausarbeitung ungleich mehr gewonnen haben würden, als jetzt, da ich ihnen bloss kurze Melodien zum Singen bey dem Claviere für Liebhaber, die in der Ausführung noch nicht stark sind, angemessen habe. Wer indessen den Zwang kennt, welcher bey Melodieen zu mehr als einer Strophe unvermeidlich ist; wem ferner bekannt ist, wie sehr dieses wegen der Modulation so kurze und eingeschränkte Feld bereits bearbeitet worden: der wird nicht zu viel verlangen, sondern mich vielmehr, wie ich hoffe, mit seiner Zufriedenheit über diese meine Arbeit beehren. Ich habe bloss diejenigen Psalmen gewählt, welche sich noch auf unsre jetzigen Zeiten schicken und zur allgemeinen Erbauung dienen. Ausserdem habe ich auch diejenigen weglassen müssen, welche im Text mehr als ein Metrum haben, welche zum Singen zu lang sind, welche wegen der allzuoft vorkommenden Verschiedenheit ihres Inhalts eine weitläufigere Ausführung erfordern, und welche mit vielen Chören abwechseln, damit ich den Liebhabern kein zu grosses und folglich zu kostspieliges Werk liefern möge. In ein Paar Psalmen ist die Anzahl der Silben nicht immer in allen Stimmen gleich: ein etwas aufmerksamer Ausführer wird alsdann gar leicht in demselben Tone entweder eine Note hinzusetzen oder abkürzen. Bey der grossen Anzahl der Lob-Psalmen und ihres majestätischen Inhalts habe ich auf eine Verschiedenheit des Ausdrucks denken müssen, um nicht immer einerley Gedanken hervorzubringen; einigen meiner Freunde zu gefallen habe ich gewissen Psalmen Choralmelodien gegeben; zuweilen habe ich auch in gebundener Arbeit und in der Ausweichung der Modulation etwas gewagt. Alle diese Umstände geben dieser Sammlung etwas mehr Veränderungen, als man in meinen Gellert'schen Liedern antrifft, und ich hoffe dadurch von dem Beyfalle meiner Freunde nichts verloren zu haben.

Möchten doch diese Melodien so viel Erbauung und Vergnügen erwecken, als ich bey ihrer Ausarbeitung zum Zwecke gehabt und gewünscht habe.

Hamburg, im März Monathe 1774.

C. Ph. E. Bach.

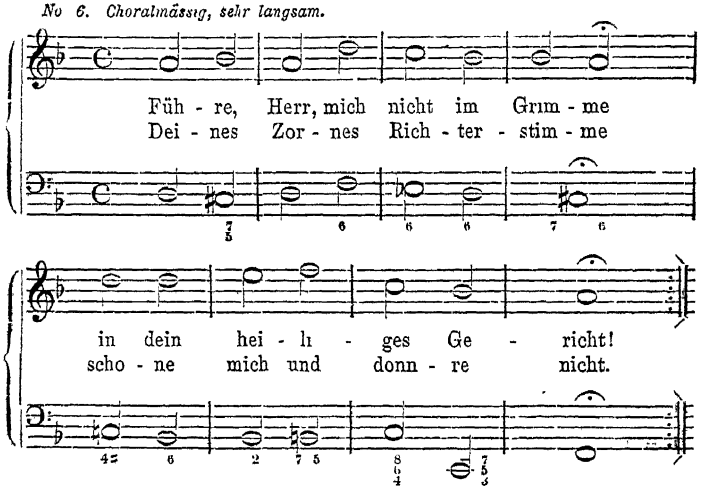
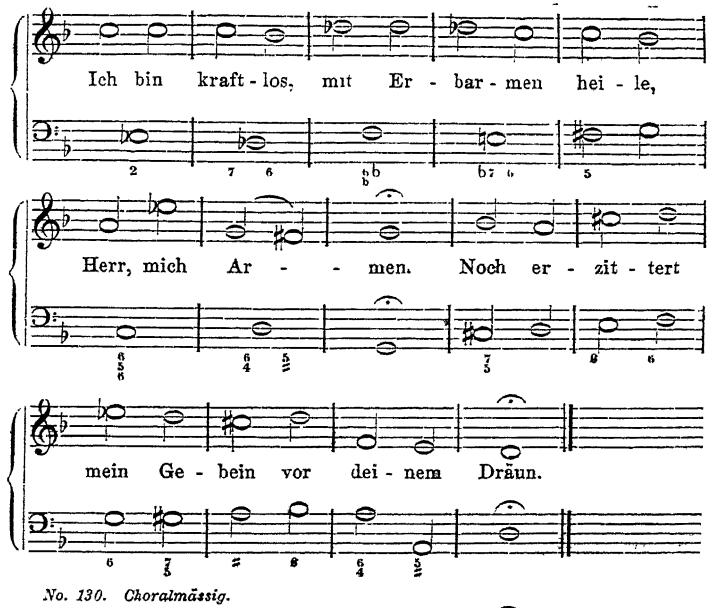
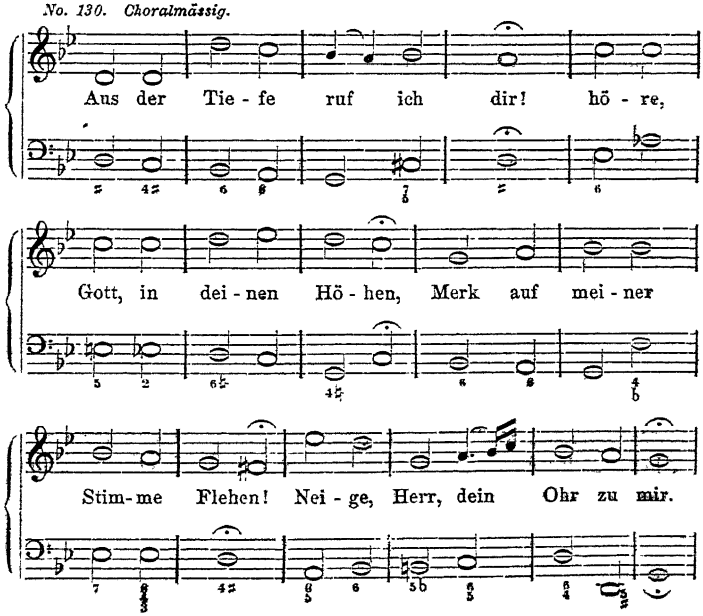
Diese Auslassung zeigt, dass Bach mit der Composition dieser Psalmen gegen die Gellert'schen Lieder einen Fortschritt gemacht zu haben glaubte. Aber auch hier verhehlt er seine schon dort ausgesprochenen Bedenken über die Schwierigkeit nicht, eine Melodie zu mehreren Versen zu schaffen. Und doch hätten gerade die Psalmen, „die im Versmaass oft mehr als ein Metrum haben," ihn darauf hinführen können, dass er durch grössere Ausführung der Compositionen einen Schritt auf seiner Bahn weiter gehen müsse. Er hat offenbar geschwankt, ob er diesen Schritt thun solle, oder ob er „den Liebhabern, die in der Ausführung noch nicht stark sind," die Zumuthung grösserer Schwierigkeiten und complicirterer Formen stellen dürfe. Denn er sagt ausdrücklich, „dass diese Psalmen bei einer weitläufigeren Ausarbeitung ungleich mehr gewonnen haben würden." Aber die Rücksicht auf das Publikum, das solchen Aufgaben offenbar nicht gewachsen war und auch, wie es scheint, dies dadurch vertheuerte Werk nicht gekauft haben würde, überwog. Vielleicht war es sehr lebensklug, dass er so handelte. Ob man es vom künstlerischen Standpunkt aus billigen darf, ist eine andere Frage. Nach dem, was diese Psalmen schon in ihrer beschränkten Form bieten, würde eine freiere Behandlung in grösseren Umrissen zu einer ausserordentlichen Leistung geführt haben.

Wie Bach sich mit voller Bewunderung über den Inhalt ausspricht, so hat er sich offenbar mit Vorliebe in ihre Poesie versenkt. Er steht in der That auf einer höheren Stufe als in den Gellert'schen Liedern. Er hatte in dieser neuen Kunstform festen Fuss gefasst und in der beschränkten Weise, die er sich nun einmal auferlegt hatte, eine gewisse Grösse und Vollendung erreicht. So sind die einzelnen Lieder dieser Sammlung noch jetzt von wohlthuender Schönheit. Einzelne sind mehr ausgeführt als andere: z. B. der 8. Psalm, der ganz durchcomponirt, in seinem prachtvollen Schwunge sich als ein wahrhafter

Lobgesang darstellt; ferner der 33. Psalm, der mit seinen schönen Imitationen in der Begleitung zugleich als ein contrapunktisches Meisterwerk betrachtet werden kann; endlich der 67. Psalm mit dem hinzutretenden Chor und der 93. mit der feurigen figurirten Begleitung. In anderen Liedern, wenn auch kleineren Umfangs, sind die Gedanken von besonderer Reinheit. Die Melodie gewinnt dabei oft eine Eigenthümlichkeit, man möchte sagen Intensivität, wie man sie in den besten Liedern der neueren Zeit kaum prägnanter finden kann.

Es möge noch auf den 96. 97. und 110. Psalm hingewiesen werden, von denen dem letzteren eine wahrhaft grossartige, im höchsten Styl concipirte Begleitung gegeben ist.

Nicht weniger sind die choralartig gesetzten Stücke, welche Bach „einigen seiner Freunde zu Gefallen“ so componirt hatte, Meisterwerke in Gesang und Satz. Zwei derselben, der 6. und 130. Psalm, mögen folgen.

No 6. Choralmässig, sehr langsam.

No. 130. Choralmässig.

Ueber den Eindruck, den diese schönen Lieder, deren die Sammlung 42 enthält, auf das Publikum ihrer Zeit gemacht haben, ist wenig bekannt geworden. Wohl wäre es eine ehrenvolle Aufgabe für die Gegenwart, den reichen Schatz, der in ihnen verborgen ist, durch eine geeignete Auswahl und sachgemässe Behandlung zu heben.

Im Allgemeinen fand Bach auf diesem von ihm mit so viel Glück und Hingebung beschrittenem Gebiete des geistlichen Liedes keine Nachfolger, mindestens keine solche, die eine bleibende Bedeutung gewonnen hätten. Doch hat sein jüngerer Bruder Johann Christoph Friedrich zu Bückeburg in den Munter'schen Liedern gleichfalls Vortreffliches geleistet, und man findet ausser ihm noch Rolle, Hiller, Scheibe, Hertel, Wolf, Kunzen und Benda darin, wenngleich mit geringerem Berufe, thätig.

Noch im Jahre 1782 begegnen wir einer lebhaften Klage darüber[1]), dass die herrlichsten geistlichen Poesien uncomponirt oder so gut als uncomponirt geblieben seien. „Bach's Compositionen zu Gellert's Liedern, die in aller Händen sein sollten, sind ausser dem Lande, wo Bach und Gellert selbst gelebt, wenig gesungen, und seine herrlichen Compositionen zu Cramer's Psalmen haben seit 1774 noch keine zweite Auflage erlebt. Einige der Lieder dieser meisterhaften Sammlungen sind doch gewiss auch allgemeine Erbauungslieder[2])."

---

1) Reichardt, Kunst-Magazin. 1782. I. S. 172.

2) Der Hamburg. Unparth. Corresp. (1744. No. 112) enthält eine ausführliche Kritik über diese Sammlung, deren Inhalt für die Beurtheilung der Art, wie Bach's Zeitgenossen seine Werke aufnahmen, bedeutend genug ist, um sie hier folgen zu lassen:

„Die wiederholten Auflagen der von unserm würdigen Herrn Kapellmeister Bach in Musik gesetzten Gellert'schen Lieder beweisen den Beifall, womit die Freunde der Tonkunst diese vortrefflichen Melodien aufgenommen haben. Eben diesen Beifall können wir den gegenwärtigen Melodien der Cramer'schen übersetzten Psalmen versprechen. Die Originalität unsers Bach's, die Stärke

Dem geneigten Leser wird im Anhange II. noch eine Reihe von Briefen Bach's an Forkel mitgetheilt, welche sich auf die Herausgabe und den Vertrieb der Cramer'schen Psalmen beziehen. Man wird aus ihnen ersehen, wie sauer sich der alte Mann sein Geschäft werden

---

seines Ausdrucks, das Neue und Kühne in seinen Gedanken, und der oft ungewöhnliche und überraschende Gang der Harmonie, wodurch sich die musikalischen Compositionen dieses grossen Meisters vor allen andern auszeichnen, herrschen auch in diesen Psalm-Melodien, und besonders wird man den Geist eines jeden Psalms und den darinn herrschenden Affect auf's glücklichste in dem dazu gesetzten Gesange ausgedrückt finden. Man sehe zum Beispiel den 8. Psalm: Wer ist so würdig als du! etc. in welchem die Singstimme eine besondere Begleitung des Claviers hat. Welche Pracht herrscht hier in der Harmonie des Chors, und welcher muntere Ernst in dem Gesange des Propheten: O! welch ein Lob bereitest du! Eben solche Pracht findet man in der Melodie des 19. Psalms: Die Himmel rufen, jeder ehret etc. Der 33. Psalm: Jauchzt ihr Gerechten dem Herrn etc., ist aus As-dur und ein Meisterstück der Kunst. Die gebundene Arbeit in selbigem ist dem Gesange nicht nachtheilig. Der 65ste und 67ste haben sehr sanfte Melodien. Besonders macht in dem letzten die Veränderung des Tactes, da mit dem Chor der 6/8 Tact eintritt, eine vortreffliche Wirkung. Eine unserer Lieblings-Melodien ist der traurig-langsame Gesang des 88. Psalms aus F-moll. Der 93ste hat ebenfalls, wie der 8te eine besondere Begleitungsstimme des Claviers. Der Gesang ist überaus glänzend. Der 96ste: Erhebet Gott durch neue Lieder, voll ungehörter Harmonie! hat im ersten Theil wirklich eine ungewöhnliche Harmonie, die hier am rechten Ort angebracht ist. Im 110ten spielt das Clavier durchaus den Bass mit der rechten Hand in der Octave mit. Der majestätische Gang der Harmonie schickt sich vortrefflich zum Inhalt des Psalms. Der 142ste: Gott! es seufzet meine Stimme etc. hat einen vortrefflich fliessenden Gesang. Wir haben ihn in unserm Exemplar mit 3 Kreuzen bemerkt und er dient uns immer zur Introduction, so oft wir diese Psalmen spielen. Der 145ste und 148ste, letzterer Allabreve, sind ebenfalls von uns angezeichnet. Indessen hat eine jede dieser Melodien ihre eigene Schönheiten und wo wollten wir Raum hernehmen, sie alle zu bemerken. Die Choral-Melodien sind vortrefflich, und die darinn herrschende Harmonie ausdrückend. Die vom 36. Psalm: Lass mich nicht deinen Zorn empfinden etc. gefällt uns vorzüglich. Ausser dem 33. Psalm haben noch ein Paar andere, Melodien mit gebundener Arbeit, die wir den Kennern empfehlen.

Ueberhaupt hat sich Herr Bach durch diese Melodien um vieler

liess. Sie enthalten aber auch Manches von allgemeinerem Interesse.

Dass Emanuel Bach sich überhaupt dem geistlichen Liede mit besonderer Vorliebe hingegeben habe, zeigt seine Theilnahme an der ersten Sammlung der Dr. Balthasar Münter'schen Lieder, welche i. J. 1773, also in demselben Jahre wie die Cramer'schen Psalmen, zu Leipzig herausgekommen ist. Unter den 50 Liedern dieser Sammlung waren die Nummern 19, 21, 24, 25, 44 und 49, sämmtlich im Styl der Gellert'schen und Cramer'schen Lieder, von ihm gesetzt. Einige derselben sind von besonderer Schönheit.

In einem alten, der Becker'chen Sammlung zu Leipzig gehörigen Musikhefte finden sich ferner mit der Bezeichnung: „In Musik gesetzt von Herrn Bach in Hamburg" folgende geistliche Lieder eingeschrieben, die unzweifelhaft von seiner Composition und gleichfalls voll von eigenthümlichen Schönheiten sind und offenbar seiner Hamburger Lebensperiode angehören: „Auf die Auferstehung des Erlösers" (von Schiebler), Triumph! Triumph und Lob und Dank. 3 Verse. „Tag, den mir der Herr gemacht, Sei gesegnet, Tag der Freude. 1 Vers."

---

rechtschaffenen Herzen Erbauung unendlich verdient gemacht; ein Verdienst, das er nun mit dem vortrefflichen Lübeck'schen Gottesgelehrten, dem Herrn Doctor und General-Superintendenten Cramer, dem wir diese schöne Psalmen-Uebersetzung zu danken haben, theilen kann. Gewiss wird dieser würdige Mann mit sel. Gellert in Absicht eines Liedes und der ihm gehörigen Melodie einerlei Meinung sein. Der letzte schrieb an den Herrn Kapellmeister, entzückt über dessen Composition seiner Lieder, folgenden richtigen Gedanken: „Das beste Lied ist ohne die ihm eigene Melodie ein liebendes Herz, „dem seine Gattin mangelt, die seine Empfindungen beseelt, indem er „die ihrigen erwecket."

Endlich müssen wir doch noch, wiewol mit Leidwesen, melden, dass auch nicht ein einziges Rondeau unter diesen Melodien befindlich ist. Die Liebhaber können indessen ihre Zuflucht zu den neuesten componirten Messen, Passions-Oratorien und Trauer-Musiken einiger Italiener und ihrer blinden Nachahmer nehmen, in welchen sie damit aufgewartet werden."

Doch verging ein Zeitraum von 7 Jahren, bis er wieder mit einer grösseren Sammlung vor die Oeffentlichkeit trat. Es erschienen nämlich im Jahre 1780: *„Herrn Christoph Christian Sturms', Hauptpastors an der Hauptkirche St. Petri und Scholarchen zu Hamburg, Geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen beym Clavier.“*

Diese Lieder, zu deren musikalischer Behandlung wohl die persönliche Verbindung mit dem seit dem Jahre 1778 im Hamburger Predigeramte befindlichen Dichter derselben Veranlassung gegeben haben mag, erschienen in 2 Sammlungen zu je 30 Liedern. Das reichhaltige Verzeichniss der Subscribenten für die erste Sammlung zeigt 647 Namen. Berlin war darin nur mit deren 5 vertreten. Für die zweite Sammlung, welche 1781 erschien, waren nur 446 Exemplare gezeichnet. Dieser Rückgang war indess in jedem Falle nur durch zufällige Ursachen herbeigeführt worden, da bereits in demselben Jahre eine zweite Auflage erschien, der 1792 die dritte Ausgabe hinzutrat.

Noch hatte das moderne Lied, diese der deutschen Gemüthsart so sehr zusagende Kunstform, in weiteren Kreisen nicht Eingang gefunden. Der Standpunkt des Publikums war noch immer derselbe, der bei Gelegenheit der Besprechung der Berlinischen Oden dargelegt worden ist. Aber auch die Tonsetzer waren in der langen Reihe von Jahren, die seitdem abgelaufen war, nicht fortgeschritten. So blickte noch immer aus der Väter frommer Zeit her die Tradition an die Beschäftigung mit dem Kirchenliede in das Familienleben hinein und mehr als je stützten sich die Gewohnheiten und Lebensanschauungen in den bürgerlichen Kreisen, im Gegensatz zu der sittlichen Zersetzung, durch welche die vornehme Welt bedroht war, auf die ewigen Grundsätze der christlichen Kirche. War es da zu verwundern, wenn Lieder wie diese ein Bedürfniss und eine Wohlthat zugleich waren, wenn sie die halb vergessene Ausübung des religiösen Gesanges, der sich in den Kirchen nicht mehr heimisch fühlte, in die Familien zurückver-

pflanzten, indem sie der häuslichen Andacht den Stempel künstlerischer Schöne aufprägten? Das unbewusste Gefühl, das aus dem Herzen heraus nach Mittheilung und Befriedigung drängte, war noch nicht gewohnt, nach den glänzenderen Gestaltungen der Bühne zu blicken. Mit den vorliegenden Liedern und Compositionen wurde ihm eine Befriedigung geboten, deren reiche Fülle weit über den Drang und das Begehren des Augenblicks hinausreichte und zugleich veredelnd, erhebend wirkte. Wohl kann man den Texten dieser Lieder eine grosse Orthodoxie zum Vorwurf machen; man kann zugeben, dass ihnen nicht jene Kraft innewohnt, die den alten Kirchenliedern so eigenthümlich war. Doch lässt sich ihnen eine gewisse Wärme der Empfindung, eine schöne poetische Form und jener populäre Anstrich nicht absprechen, durch den sich im Allgemeinen Sturm's geistliche Schriften ausgezeichnet haben[1]). In einzelnen dieser Lieder, z. B. im ersten Theil, dem Frühling S. 14, dem Ernteliede S. 15, dem Sommerliede S. 20, dem Lobgesang S. 28, so wie in der zweiten Sammlung, dem Passionsliede S. 8, dem Morgenliede S. 15, Gott der Ernährer der Menschen S. 19, den Empfindungen in einer Sommernacht S. 20, Jesus in Gethsemane S. 31 weht ein Geist edler Poesie und einer reinen Religiösität, der auch über die Grenzen des Pietismus hinaus eine christliche Auffassung zulasst. Für ihre Zeit waren diese Gedichte von grosser Bedeutung, und Bach hat wohlgethan, sie zur Bereicherung des deutschen Liedes zu benutzen. Er hat sie in einer Weise musikalisch behandelt, welche ihm die dankbare Anerkennung der Nachwelt sichert. Keiner vor ihm hat auf diesem Felde versucht oder geleistet, was ihm zu leisten beschieden war; seine eigenen

---

1) Sturm gehörte zu den bedeutendeiren Personen Hamburg's aus jener Zeit. Er starb bereits 1778, 46 Jahre alt. Die Hanseatischen Nachrichten (V 147) bezeichnen ihn „als warmen, herzlichen und durchaus praktischen Kanzelredner, als Liederdichter, Volksschriftsteller und Mensch, ehrenwerth, vielwirkend und unvergesslich."

Schöpfungen, wie bewunderungswerth viele von ihnen waren, culminiren in diesen Liedern, und der ungeheure Liederschatz, den die spätere Zeit erschlossen hat, ist denselben wenig überlegen.

Die Einfachheit der äusseren Behandlung geht mit der Tiefe und Innigkeit der Gedanken, mit deren zum Theil grossartiger Kühnheit und mit dem vollen Reize der harmonischen Behandlung Hand in Hand. Die Naivetät, die grade in der Liederform des vorigen Jahrhunderts oft so reizlos hervortritt, verschwindet hier fast durchgehends. An ihre Stelle tritt eine Vertiefung in den Inhalt der Gedichte, die von jeder kleinlichen Auffassung weit abweichend, den Anspruch voller Ebenbürtigkeit mit dem Besten erheben darf, was spätere Zeiten geleistet haben.

Lieder, wie aus der ersten Sammlung das Pfingstlied: „Sei, Weltversöhner, sei gepreist," Gottes Grösse in der Natur; der Tag des Weltgerichts „Wenn der Erde Gründe beben;" das Neujahrslied „Schon wieder ist von unsrer Zeit," mit der reizenden Abwechslung der Strophen in Moll und Dur, die Fortdauer des Lebens Jesu: „Umsonst empört die Hölle sich;" aus der zweiten Sammlung: Menschenliebe Jesu „Dich bet' ich an, Herr Jesu;" das Passionslied „In Todes Aengsten hängst Du da;" Empfindungen einer Sommernacht „Der Mond ist aufgegangen;" ein Lied, das eine der Zeit des Tonsetzers sonst ganz fremde Stimmung, die romantische, in sich trägt; ferner Fürbitte des gekreuzigten Jesu „Um Gnade für die Sündenwelt," endlich Jesus in Gethsemane „Schau hin, dort in Gethsemane," sind solche, welche keinem einzigen der so gefeierten modernen Lieder weichen dürfen, vielen unter ihnen aber an innerer Einheit und Gedankentiefe überlegen sind.

Auch hier ist das Accompagnement kein vollständiges. An vielen Stellen bedarf dasselbe der Ausfüllung.

Da die hiezu erforderliche Fertigkeit heut wohl meistens fehlen dürfte, so würde sich eine neue, nach dieser Seite

hin der Jetztzeit Rechnung tragende Ausgabe einer Auswahl derselben, empfehlen[1]).

Neben dem geistlichen Liede beschäftigte sich Em. Bach aber auch, selbst bis in seine letzte Lebenszeit hinein, mit den Liedern, die er in früherer Zeit Lieder für das Herz genannt hatte. Im Jahre 1783 erschien eine Sammlung von solchen meist aus älterer Zeit im 3. Bande der „Polyhymnia." „Der dritte Theil der Polyhymnia, von ungefähr einem Alphabete, soll eine Sammlung zerstreuter Flug-Compositionen von Vater Carl Philipp Emanuel Bach enthalten. Ausser den mannigfaltigen grösseren Werken dieses fruchtbaren und einzigen Meisters für Gesang und Instrument sind allmälig gelegentlich von ihm manche Lieder und Singcompositionen in den Unterhaltungen, den Musen-Almanachen und anderen dergleichen Sammlungen bekannt geworden. Seine Freunde haben längst gewünscht, diese, unter denen hervorstechende Meisterstücke sind, nebst seinen übrigen Sachen sich anschaffen zu können. Ich habe die älteren Texte dazu, die zu ihrer Zeit galten, jetzt aber missfallen würden, theils geändert, theils mit besseren vertauscht; alles mit seiner Genehmigung und unter seiner Aufsicht. Seine Freundschaft übrigens, deren ich mich rühme, hat diese Compositionen auch ausserdem noch mit einer Anzahl ganz neuer und Niemandem bekannter vermehrt. Mehr habe ich, da Bach's Namen genug sagt, nicht hinzuzusetzen." etc.[2])

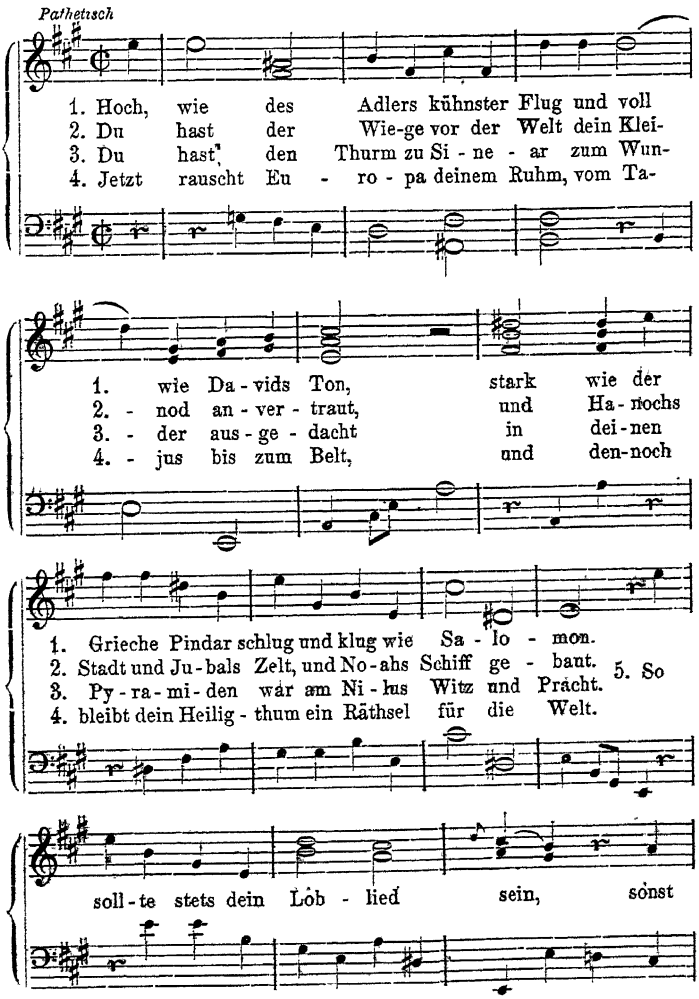
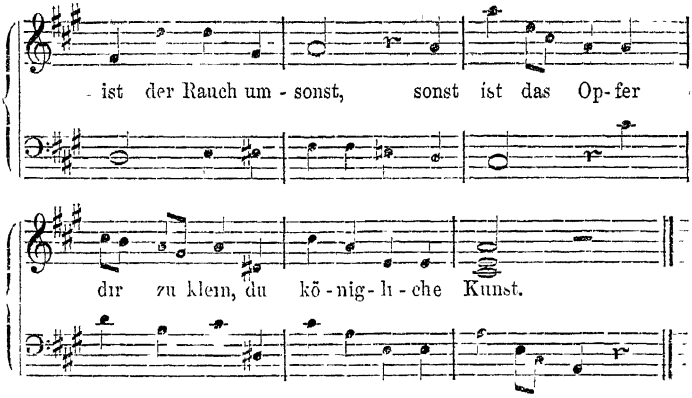
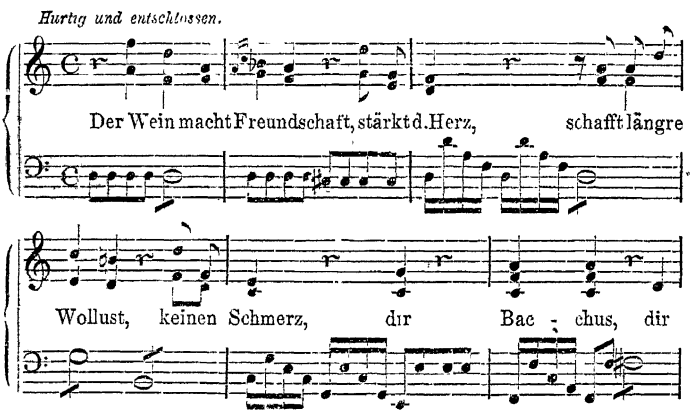
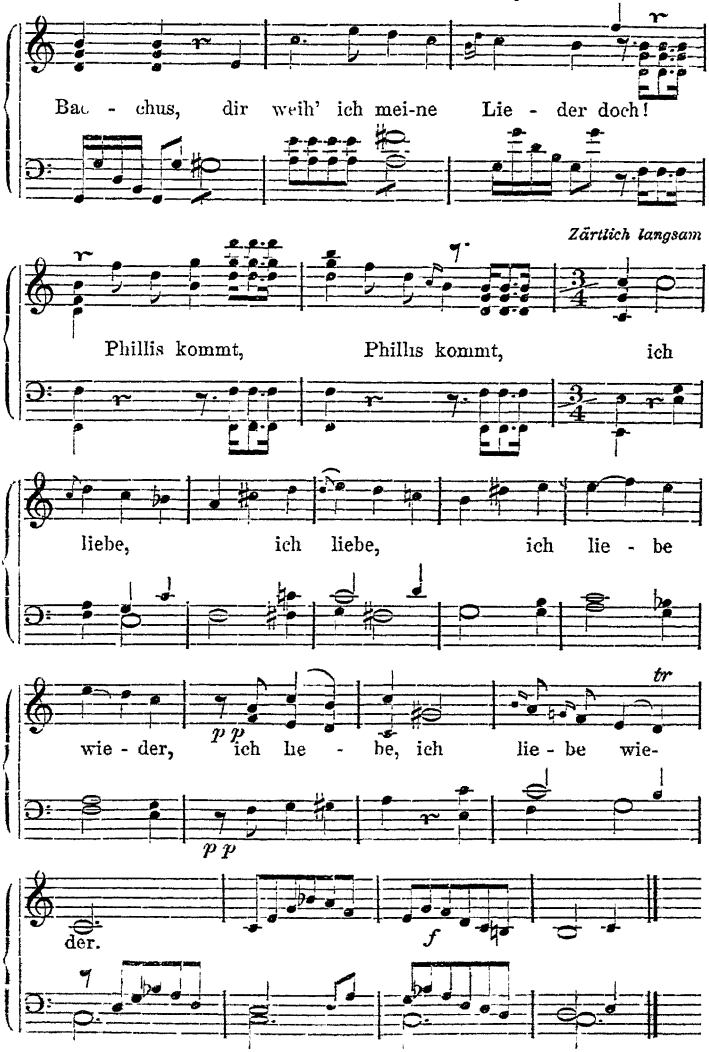
Carl Friedrich Cramer,
Professor in Kiel.

Auch diesen kleinen Liedern fehlte es nicht an Geist, Feuer, Adel und melodischem Reiz. Es war unmerklich ein Fortschritt eingetreten, wenn dieser sich auch nicht

---

[1]) Inzwischen ist eine Auswahl von Bach's geistlichen Liedern in 4 Heften bei Simrock in Berlin erschienen.

[2]) Magazin für Musik. 1782. Jahrg. I. S. 140. C. F. Cramer war der Sohn des Theologen und Uebersetzers der Psalmen, geb. 1752, † 1807.

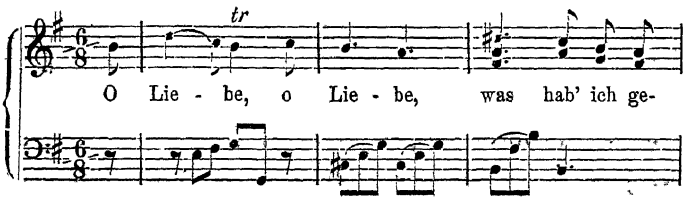
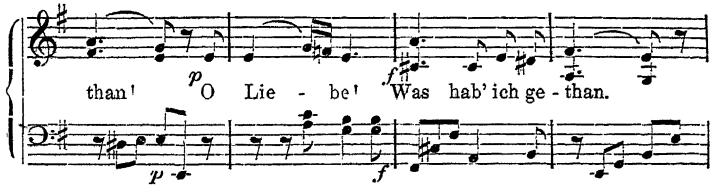
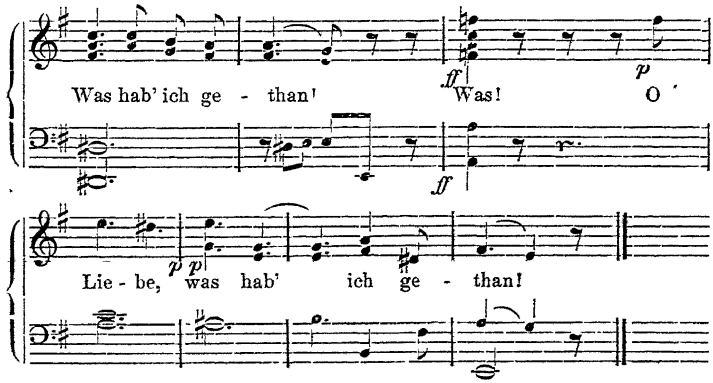
bis zu der Vollkommenheit der geistlichen Lieder gesteigert hatte. Könnte man dies dem folgenden (der musikalischen Real-Zeitung von 1788. Speyer, No. 6 der Musik-Beilagen) entnommenen, den in Leipzig herausgegebenen Freimaurer-Gesängen angehörigen Liede gegenüber bezweifeln?

Im Allgemeinen soll Bach 95 Lieder weltlichen Inhalts geschrieben haben. Ob diese Zahl richtig ist, kann dahingestellt bleiben. Das oben (S. 70) erwähnte Liederheft der Becker'schen Sammlung enthält neben den genannten geistlichen noch 3 vortreffliche weltliche Lieder von Bach, die gleichfalls von dem Fortschritte zeugen, den er auf diesem Gebiete im Laufe der Jahre gemacht hatte. Es sind dies die Lieder: Phillis von Kleist mit dem der Zeit weit vorauseilenden Schlusse:

Ferner: An die Liebe, von Hagedorn und eine Ode auf die Gegenwart des Kaisers in Rom, für welche sich das Jahr der Entstehung also genau bestimmen lässt. Dem

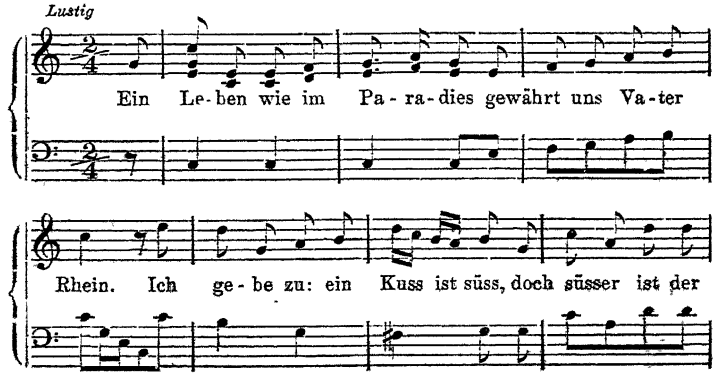
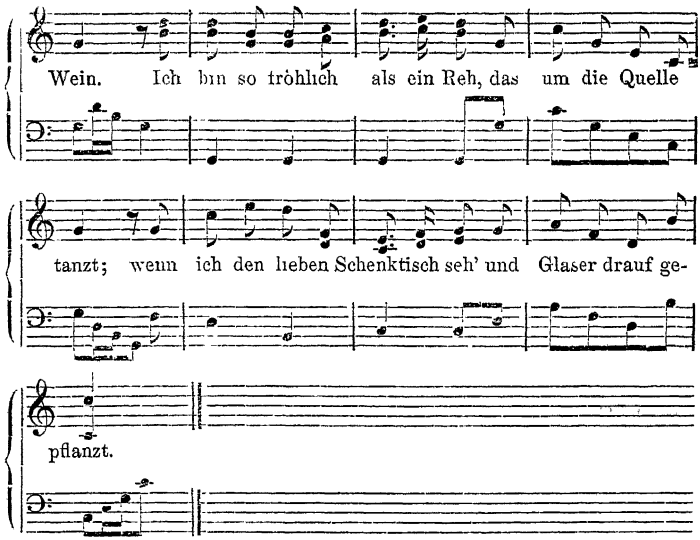
letzten Decennio seines Lebens gehören auch einige der im Jahre 1788 zu Leipzig erschienenen „Freimaurerlieder mit ganz neuen Melodien (von den Herren Kapellmeistern Bach, Neumann und Schulz, 38 Lieder enthaltend) an, von denen eines zweistimmig, mehrere mit untermischtem Chore gesetzt, deren zwölf von Bach waren.

Diese reiche Ausbeute seines langen Lebens und Wirkens nach diesen schönen Seiten der Kunst hin fand ihren Abschluss in einer letzten Sammlung, welche allen vorhergehenden weit überlegen, des greisen Meisters künstlerische Stellung auch für das weltliche Lied fixirt hat. Im Jahre 1789 erschienen zu Lübeck bei Chr. Donatius

Neue Lieder-Melodien

nebst einer Cantate zum Singen beim Clavier.

Diese Sammlung duftiger Blüthen, die an dem Rande des für den alten Meister schon geöffneten Grabes emporsprossten, dessen düstre Tiefe wie mit einem blühenden Kranze umflochten, erregt ein mehr als gewöhnliches Interesse. Sie enthält 21 Gedichte von Hölty, Gleim, Röding, v. Lütkens, Ebeling, Lessing, Haller u. A. Die Lieder sind zum Theil in dem alten Liederstyl gesetzt, kurze Gesänge von einfachem Charakter; aber die Melodien haben sich veredelt, die Gedanken sind vertiefter, inniger ausgedrückt als in den älteren weltlichen Liedern. In einigen derselben tritt Bach über die Schranken, die ihn bis dahin gefesselt hatten hinaus und componirt die Texte ganz durch, so das Nonnenlied No. 5 mit dem reizenden Refrain:

und dem prächtigen Schluss:

so ferner das Lied auf den Geburtstag eines Freundes und das schöne kräftig gebaute: „Ich hoff' auf Gott".

Wohl wären diese und andre Lieder, wie das von Röding: „An meiner Ruhestätte", ferner das bei aller einfachen Naivetät in jugendlicher Frische und Lebhaftigkeit vorbeirauschende Hölty'sche Trinklied:

werth, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Das gleichfalls durchcomponirte Gedicht von Haller an Doris zeigt jene durchlaufende declamatorisch melodische Zukunfts-Recitation, die Bach auch sonst liebte, und die, hier in der edelsten und sinnigsten Weise angewendet, sich wohl dem Fantasiestyl des Meisters in Claviersachen vergleichen liesse. Nach damaliger Begriffsbestimmung würde dies Lied als Cantate haben bezeichnet werden können.

Die Composition zu Gerstenberg's Dichtung „Die drei Grazien" ist eine höchst eigenthümliche Arbeit, in demselben melodischen Gesange wie das Lied an Doris sich bewegend, von häufigen Recitativen unterbrochen, dabei überaus zart gehalten, voll von Anmuth und von fein musikalischen Zügen. Der Bass ist beziffert. Das Stück war bereits im Juni 1774 gesetzt[1]). Es erfordert, um richtig beurtheilt zu werden, einen vollendeten Vortrag.

---

1) Briefe eines aufmerksamen Reisenden.

Bach hat in ihm den ersten Schritt zu dem später so beliebten Balladenstyl herüber gethan.

Wie wohlthuend ist es, hart am Schlusse eines so reichen, mühevollen und ruhmerfüllten Lebensganges einer Arbeit zu begegnen, die unter dem Schmucke silberhaariger Locken noch einmal jene jugendliche Empfindung, jenen poetischen Zauber, jene Grazie zeigt, die uns bei so vielen seiner zahlreichen Werke erfreut.

Wohl die letzte Kritik, welche dem dem Verlöschen so nahen Meister während seiner Lebenszeit zu Theil werden sollte, erschien über diese Sammlung, noch ehe die Herausgabe vollendet sein konnte, in dem Hamburger Unpartheiischen Correspondenten vom 18. November 1788 (in No. 185)[1]).

Nach diesen Betrachtungen bleibt nur noch ein Blick auf

F. die weltlichen Cantaten

zu werfen, die Bach während seines Aufenthalts in Hamburg gesetzt hat. Es sind ihrer wenige. Der Katalog seines Nachlasses nennt als solche:

---

1) „Welcher Liebhaber der Musik wird sich nicht freuen, von unserm würdigen Herrn Kapellmeister Bach eine Sammlung Lieder und die Composition einer Cantate wieder zu sehen, nachdem er ihnen seit langer Zeit dergleichen Arbeit nicht geliefert hat. Es wäre unnöthig zu sagen, dass diese Melodien sämmtlich das Gepräge des musikalischen Genies ihres grossen Componisten tragen, da es bekannt ist, dass dieser verehrungswürdige Mann keine seiner Arbeiten öffentlich herausgiebt, die er nicht sorgfältig studirt und geprüft hat. Die Liebhaber werden es auch finden, wenn sie diese Stücke beim Clavier singen, wie sehr der Herr Kapellmeister auf den Inhalt eines jeden Liedes bei der Composition der Melodien, auf die Tonart, auf die Wahl des Tacts, auf den Rhythmus etc. Rücksicht genommen hat. Die componirten Lieder sind von Hölty, Gleim, Röding, Lütkens, Ebeling, Elise Unzerinn, Lessing, von Haller. Das Schweizer Nonnenlied: 'S ist kein verdrüsslicher Lebe, als in das Klösterli gehe etc. hat zu allen Strophen eine Melodie erhalten, die ungemein charakterisch ist. Eben diese Ehre ist dem Liede

1. Vom Jahre 1770: „Der Frühling“, eine Tenor-Cantate „mit den gewöhnlichen Instrumenten.“ Dieses Stücks ist bereits bei Gelegenheit der Berliner Arbeiten gedacht worden.

2. Vom Jahre 1776: „Selma“, eine Discant-Cantate mit dem Texte aus Voss' Musen-Almanach vom Jahre 1776, S. 225: „Sie liebt mich, die Auserwählte“ (F-moll $^2/_4$ Quartett, 2 Flöten). Der erste Satz ist von schöner melodischer Declamation. Die Flöten umspielen die Singstimme in meist selbständigem Gange. Das Quartett begleitet nur. Im zweiten Satz ist der Gesang unbequem in der Lage und für die Aussprache schwer gesetzt.

3. Ohne Jahreszahl: „Der 8. April, besungen von dem Bach'schen Hause.“ Auf den Geburtstag eines Freundes; ein leichter, melodischer Gesang für eine Stimme mit Clavierbegleitung ohne weitere Bedeutung.

Gegen diese kleineren Tonstücke nimmt

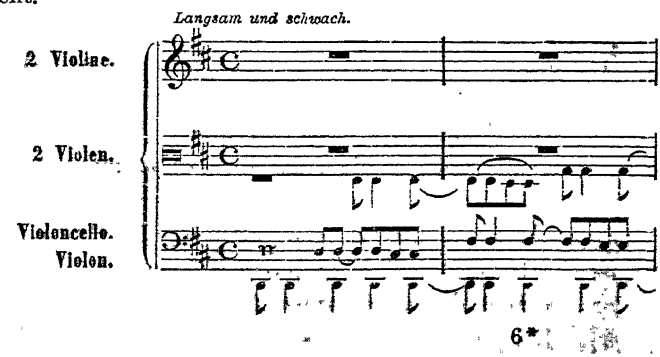
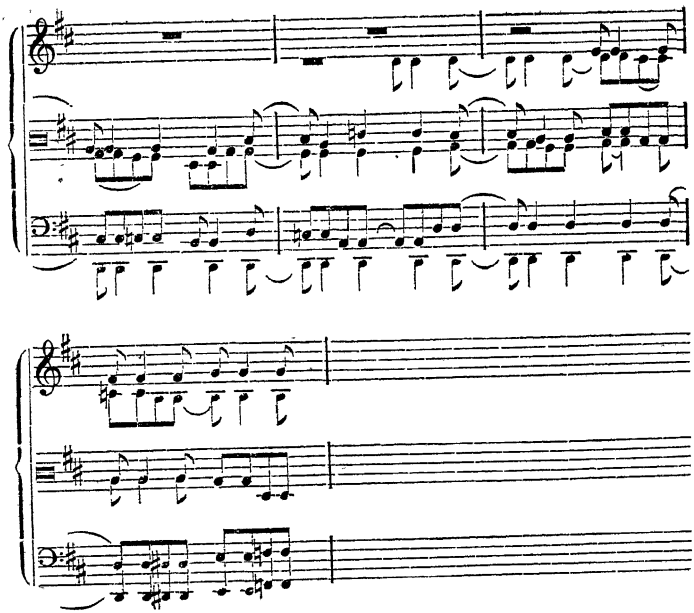
4. Klopstock's Morgen-Gesang am Schöpfungstage höhere Aufmerksamkeit in Anspruch. Dies schöne Werk ist im Jahre 1783 entstanden. Bach's freundschaftliches Verhältniss zu Klopstock mag wohl eine wesentliche

---

des Hrn. von Haller: „Des Tages Licht hat sich verdunkelt“ widerfahren. Man wird dieses Lied nach dieser neuen Melodie mit neuem Vergnügen singen, da sie den Worten so anpassend und so ausdrucksvoll ist. Besonders schön ist der Schluss der letzten Strophe ausgedrückt. Auch von dem Liede der Elise: „Ich hoff' auf Gott“ etc. sind alle Strophen vortrefflich componirt, die erste aus C-dur, worauf so natürlich die zweite aus C-moll eintritt, und die letzte wieder aus C-dur schliesst. In den Liedern munteren Inhalts herrscht noch ein Geist, der einen Componisten von einigen 20 Jahren vermuthen liesse, wenn man nicht wüsste, dass der Herr Kapellmeister schon älter wäre Man sehe z B. Seite 30 u. s. w. Ebeling's Lied auf den Geburtstag eines Freundes ist voller Affect. Hölty's Trinklied: „Ein Leben, wie im Paradies“ wird nun bei jedem frohen Mahle musikalischer Freunde gesungen werden. Doch wir können des eingeschränkten Raums wegen nicht mehr auszeichnen. Finis coronat opus: und so krönt auch hier Gerstenberg's Cantate: „Die Grazien“ diese Sammlung, mit denen Herr Bach, bei der Composition derselben, in dem vertrautesten Umgange gelebt hat.“

Veranlassung zu seinem Entstehen gewesen sein. Beide Männer, gross als Lyriker, beide Begründer neuer Richtungen in Poesie und Musik, hatten zu viel innerliche Berührungspunkte, als dass sie nicht auch in dem äusseren und engeren Verkehr mit einander hätten Befriedigung finden sollen.

Dass er grade eine der Oden gewählt hat, in denen die poetische Natur des Dichters sich am reinsten darstellt, dass unter diesen eben der Morgengesang sein musikalisches Interesse erregt hat, könnte an sich für gleichgültig gehalten werden. Doch lag grade in dieser Wahl die Bedingung, ein Werk von den Vorzügen des Vorliegenden schaffen zu können. Der schöne Text ist im Anhange II. abgedruckt. Seine edle freie Declamation, das Lyrische der darin ausgedrückten Stimmungen und die Grösse und Erhabenheit des Gedankens eignen ihn recht eigentlich für die Musik.

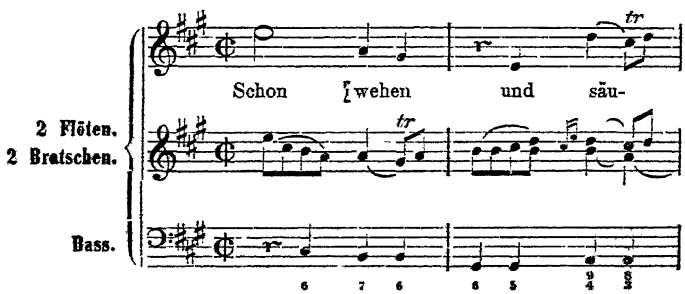
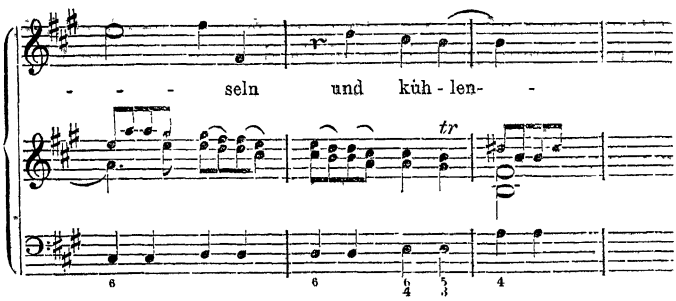
Ein Instrumentalsatz (D-dur $^3/_4$, 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell, Violon, zunächst ohne Flügel und Fagott) von dunkler Färbung beginnt. Die Celli und Bratschen, in syncopirten Noten und canonisch eng aneinander gelegten Einsätzen steigen über dem auf dem Grundton verbleibenden Bass langsam und leise in die Höhe. Ihnen gesellen sich, das Anfangs-Motiv fortführend, vom 4. Takte ab die Violinen hinzu. Es ist wie das Helldunkel des ersten Morgengrauens, das sich der Nacht zu entringen sucht.

Im 6. Takte beginnen auch die Bässe unruhig in chromatischen Gängen in die Höhe und wieder herabsteigend ihre beharrende Lage zu verlassen. Mit dem 9. Takte tritt das Accompagnement des Flügels hinzu. Der Gesang (Soprano 1) setzt in melodisch declamirender Recitation die erste Strophe ein: „Noch kommt sie nicht, die Sonne“, während die Instrumente ihren syncopirten Gang fortführen.

Der Eintritt der Singstimme über dem dunklen Instrumentalsatze wirkt wie der erste Strahl des sich aus Nebel und Nacht hervorringenden Lichtes. Mit dem Abschluss des Gesanges sucht das Orchester in unruhiger, in die Höhe treibender Steigerung ihm zu folgen. In dem engen Raum von vier Takten gelangt es durch ununterbrochene Modulationen zu klarem, festgegliedertem Zeitmaass ($^6/_8$ H-moll) und lebhafterem Tempo.

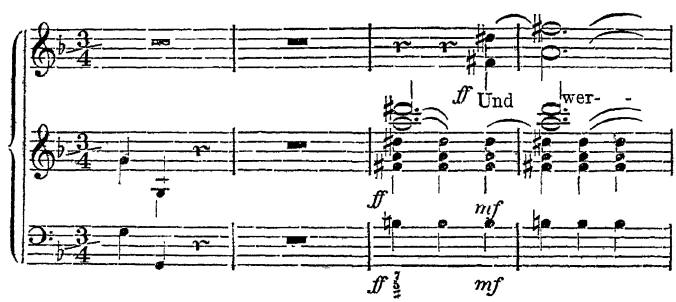
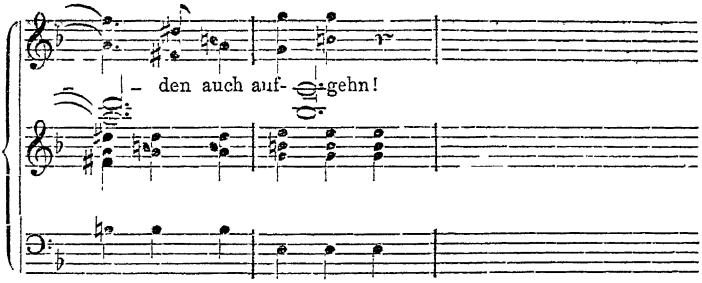
So beginnt der zweite Satz: (Soprano 2) „Heiliger!

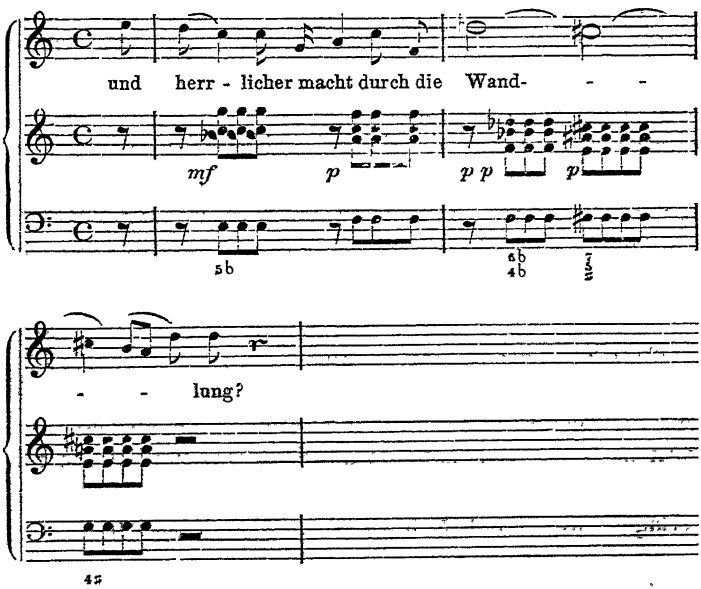
Hocherhabener!“ Die bis dahin selbständige Bewegung der Instrumente geht, hie und da durch eine kurze Figur der ersten Violine unterbrochen, in begleitende Accordfolgen über, die in $^1/_{16}$ Noten schnell mit den Modulationen der Singstimme wechseln. Es ist ein ungemein reizender melodischer Gesang von 14 Takten, der sich, ohne eine bestimmte Form zu gewinnen, in dem declamatorischen Charakter des ersten Satzes, zu dem helleren Glanze der Sterne emporschwingt, deren strahlende Schönheit er darstellt.

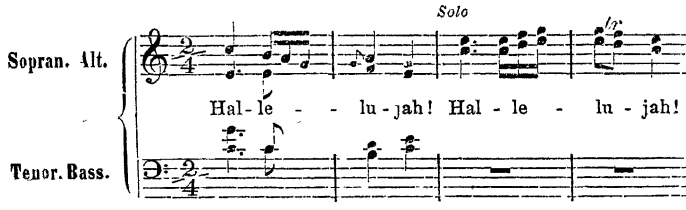
So ungefähr mag sich R. Wagner die von ihm mit geringerem Glücke ausgebeutete „unendliche Melodie“ gedacht haben.

Bach benutzt diese recitativähnliche declamatorische Eingangsform nur, um sich im dritten Satze zur wirklichen Melodie zu erheben (A-dur Allabr.). In langsamem Tempo stimmen zwei Flöten, in der Octave den träumerischen Gang der Bratschen verstärkend, zuerst unisono, dann in sanfte Terzengänge übergehend, einen der wohlthuendsten Zweigesänge an, die je geschaffen worden sind. Der instrumentale Charakter ist von einer Weichheit und Fülle, wie er kaum phantasiereicher gefunden werden könnte. Es spricht aus dieser melodischen Dichtung der blüthenreiche Duft eines rosigen Frühlingsmorgens, das erste Dämmern der unendlichen Schöne, die die Natur über die junge Erde gebreitet hat. Nach dem 4. Takt tritt der Gesang in selbständiger, gleichfalls declamatorischer Führung der Melodie hinzu.

Kaum möchte wohl das Erwachen des Morgens, der erste Purpurschimmer der heraufsteigenden Morgenröthe mit süsseren Tönen, mit einem von reinerem Zauber umwebten Melodienglanze dargestellt worden sein.

Eine etwas lebhaftere Bewegung abgerissener Accorde des Streich-Quartetts führt aus diesem Abschnitt nach F-dur (¾) zu dem Duett „Herr Gott! barmherzig und gnädig", das, nach festem Einsatz der Stimmen auf den Worten „Herr, Gott!" sich meist in melodischen Terzen- und Sexten-Gängen bewegend, von dem Chor in vierstimmigem Satze wiederholt wird. Heitere Zuversicht, eine feste und doch milde Stimmung drückt sich in diesem schönen declamatorisch schwungvollen Satze aus. Der Chor ist homophon, die Instrumentalbegleitung (2 Flöten, Streich-Quartett und 2 Bratschen) im Wesentlichen nur begleitend und verstärkend. Sehr schön ist das, auf den Abschluss in G-dur nach der Pause von einem Takt mit dem Quint-Septimen-Accorde in G eintretende:



Ein Zwischenspiel von 14 Takten, in dem Charakter des Chorsatzes fortschreitend, führt zu dem Duo für 2 Soprane (C-dur 4/4) „Hallelujah! Seht ihr die Strahlende“ über, das in ein lebhafteres Tempo übergeht. Die Sonne steigt empor. Der Gesang begrüsst die „Strahlende, Göttliche“ in schwungvoller Klarheit und steigert sich in dem anschliessenden Recitativ „O der Sonne Gottes“ zu wahrhaft dramatischer Höhe. In der enharmonischen Modulation am Schluss

zeigt sich jene Feinheit der Charakteristik, in welcher Seb. Bach so oft bewundernswerthe Effecte geschaffen hat. In dem klaren strahlenden C-dur, von dem Chor angestimmt, beginnt der Schlusssatz, eine Wiederholung des Duos: „Hallelujah! Seht ihr die Strahlende," das im Wechsel der Soprane mit den Männerstimmen



anhebt und einen glänzenden, reichgeschmückten Abschluss bildet.

Das ganze Werk athmet, der darin verwendeten überaus einfachen Mittel ungeachtet, jene feierliche Würde und Pracht, die dem Erwachen des Morgens aus der Stille und Ruhe einer majestätischen Natur so eigen ist. Wer jemals auf den Spitzen der Hochgebirge die Sonne aus dem Nebelschleier in ihrem allmählich wachsenden Glanze durchbrechen sah, während die balsamische Morgenluft den Duft der erfrischten Vegetation hauchte, der wird die edle und klassische Schönheit dieser Arbeit zu würdigen wissen. Die Dichtung ist in jener Feinheit und ächten Treue in die Musik übertragen, die Niemand durch realistische Mittel, durch den Aufwand glänzender Massenwirkungen zu erreichen im Stande sein würde.

Man weiss, dass der Dichter dem Componisten seine vollste Uebereinstimmung und Anerkennung für das Tonwerk ausgesprochen hat[1]). Dasselbe erschien schon im folgenden Jahre, mit einem Clavierauszug versehen, im Selbstverlage Bach's auf Subscription. Das Verzeichniss der

---

1) Magazin für Musik. 1783. 1. Jahrg. 2. Hälfte. S. 1116.

Abonnenten weist 204 Personen nach, darunter die Prinzessin Amalia, Kapellmeister Reichardt, Forkel in Göttingen, Dusseck in Prag und v. Swieten in Wien, letzteren mit 12 Exemplaren.

Eine Kritik aus dem Jahre 1808 über eine Aufführung des Morgengesanges in Dresden sagt über dies Werk[1]):

„Die Musik wird dem Zuhörer gar zu spärlich, gleichsam zugezählt. Ausserdem dass manches darin wie aus dem Clavier in Orchestermusik übersetzt klingt, glaubt man wirklich den Dichter hinter dem Componisten stehen zu sehen, der ihn zwar vor allen und jeden Missgriffen verwahrt, aber ihn auch immer besorgt zurückhält, damit er ja nichts thue, als das Nothwendigste, um seine Verse nur anständig zu begleiten, für nichts Sorge trage, als dass diese recht gut gehört werden.“ Der Referent, der in der Bach'schen Composition zu wenig absolute Musik und zu viel declamatorische Recitation gefunden hatte, konnte freilich keine Ahnung davon haben, dass gerade diese Eigenschaft des Morgengesanges nach einem halben Jahrhundert zu einem neuen Systeme für die dramatische Musik erhoben werden würde. Aber wie weit ist die Musik Em. Bach's, so sehr sie der Zukunft entgegenstrebte, davon entfernt, Zukunfts-Musik zu sein!

Nohl theilt in seinen Künstlerbriefen[2]) zwei Briefe Bach's an Artaria in Wien mit, welche den Morgengesang betreffen. Er setzt der Mittheilung jener Briefe hinzu: „Abschrift des Morgengesangs besitzt G. Nottebohm in Wien mit den Bleistift-Worten Beethovens: „Von meinem theuren Vater geschrieben.“ Er spricht dabei die Meinung aus, dass die Worte des Texts von Beethoven's eigner Hand, aus dessen Bonner Zeit herrühren dürften.

Bach hat noch eine ziemliche Anzahl anderer weltlicher

---

1) Leipz. Mus. Allg. Z. Bd. XI. S. 189.
2) S. 70.

Cantaten geschrieben, die einer näheren Erörterung aus dem einfachen Grunde nicht unterzogen werden, weil sie dem Verfasser nicht zugänglich gewesen sind. Dahin gehören:

a. aus dem Jahre 1769: eine Geburtstags-Cantate mit den gebräuchlichen Trompeten und Pauken.

b. aus dem Jahre 1773: Herrn Dr. Hoeck Jubelmusik. 2 Theile, mit Trompeten, Pauken und Oboen.

c. aus demselben Jahre: Herrn Syndicus Klefecker Jubelmusik, mit Trompeten, Pauken, Hörnern und Oboen.

d. aus dem Jahre 1780: Oratorium zur Feier des Ehrenmahls des Herrn Bürger-Capitains, mit Trompeten, Pauken, Flöten, Oboen, Hörnern und Fagott.

e. aus dem Jahre 1783: Ein gleiches Oratorium mit denselben Instrumenten[1]).

f. aus dem Jahre 1785: Dankhymne der Freundschaft. Ein Geburtstagsstück, mit Trompeten, Pauken, Hörnern, Oboen und 1 Fagott.

g. aus demselben Jahre: auf die Wiederkehr des Herrn Dr. . . . . aus dem Bade, 4 Singstimmen, mit gewöhnlichen Instrumenten.

Ob die Partituren dieser Gelegenheitsarbeiten noch vorhanden, event. wohin sie gelangt sind, hat sich für jetzt nicht ermitteln lassen. Dass die Nachwelt ihren etwaigen Verlust sehr zu beklagen haben möchte, würde jedenfalls als zweifelhaft gelten können. Bach war als Gelegenheits-Componist nicht eben gross. Bei der der Nachwelt aufbewahrten grossen Anzahl anderer und werthvoller Arbeiten aus derselben Zeit, welche das Urtheil über seine Thätigkeit in Hamburg hinreichend feststellen, möchte man voraussetzen, dass, welches besondere Interesse

---

1) Telemann hatte seiner Zeit, wie er in seiner Selbstbiographie (Ehrenpforte S. 368) angiebt, nicht weniger als 16 solcher Oratorien componirt.

auch die nähere Kenntnissnahme von jenen Werken haben möchte, doch das Urtheil über Bach's Leistungen im Ganzen wie im Einzelnen dadurch schwerlich modificirt werden würde.

Der geneigte Leser, der den umfangreichen Betrachtungen, mit denen die Tonwerke Bach's vorstehend begleitet worden sind, bis hierher gefolgt ist, wird sich aus denselben über die vielseitige Thätigkeit, den Geist und die künstlerische Stellung, die dieser ausgezeichnete Mann zu seiner Mitwelt und zu den Nachkommen einzunehmen berufen gewesen ist, ein hinreichend deutliches Bild entwerfen können. Wenn derselbe in dem Reichthum und in der Tiefe des Schaffens seinen grossen Vater nicht zu erreichen vermochte, so war er doch der Mehrzahl der übrigen Tonsetzer seiner Zeit weit überlegen, dabei ein Muster von Fleiss und geistvoll liebenswürdiger Behandlung der Kunst.

Gesammt-Uebersicht aller Compositionen.

Emanuel Bach war offenbar ein Mann, in dessen äusseren Lebenseinrichtungen grosse Ordnung und Pünktlichkeit vorherrschten. Dies ergiebt sich aus der Art und Weise, wie er über seine Arbeiten fortwährend gewissermassen Buch und Rechnung geführt, ihnen gewissenhaft Jahreszahl, Namen und Ort der Entstehung vorgesetzt hat. Bald nach seinem Tode konnte ein vollständiger und detaillirter Katalog seines musikalischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Nachlasses erscheinen, welcher den bei Weitem überwiegenden Theil seiner Compositionen von der frühsten Zeit seiner Künstlerlaufbahn an, als vorhanden nachwies. Wenn ein solcher Nachweis, die Frucht und Ernte eines langen und reichen Lebens schon an sich ein bedeutendes Interesse erregt, um wie viel mehr wird dies der Fall sein, wenn man in ihm den wesentlichen Inhalt und das

Haupt-Material für den Gang einer so merkwürdigen Künstler-Laufbahn erkennen muss.

Während von den Werken seines grossen Vaters ein nicht geringer Theil als verloren gegangen zu betrachten ist, während man von einer grossen Menge anderer Arbeiten desselben weder die Zeit noch den Ort ihrer Entstehung kennt, während daher seine Lebens- und künstlerische Entwickelung nach dieser Seite hin selbst der mühsamsten Forschung zahlreiche und schwer auszufüllende Lücken übrig lässt, liegt hier der gesammte künstlerische Inhalt einer mehr als fünfzigjährigen Thätigkeit wohlgeordnet, wie ein aufgeschlagenes Buch vor dem betrachtenden Blicke ausgebreitet.

Möge man daher über manche der näheren Lebensumstände C. Ph. Emanuel's wenig unterrichtet sein und mag der persönliche Antheil, den jeder aufrichtige Freund grosser und edler Naturen so gern an deren Schicksalen und Erlebnissen nehmen möchte, hier in geringerem Maasse Befriedigung finden, als bei den grossen Künstlern einer späteren Zeitperiode: so liegt doch Emanuel Bach's künstlerische Entwicklung in einer Klarheit und Abrundung vor, wie dies nur bei wenigen Tonkünstlern aus der älteren Zeit der Fall ist.

Sein Nachlass-Katalog weist fast alle seine Arbeiten in systematischer Ordnung und mit der Jahreszahl ihres Entstehens versehen nach. Was in sorgsamer Besprechung bisher dem geneigten Leser vorübergeführt ist, findet man, mit sehr wenigen Ausnahmen, dort verzeichnet[1]). Dieser Katalog enthält,

I. Die Instrumental-Compositionen.

a) Clavier-Soli,

b) Concerte,

---

[1]) Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach. Hamburg, gedruckt 1790, bei G. S. Schreiber.

c) Trio's,
d) Sinfonien,
e) Sonaten,
f) Soli für andere Instrumente,
g) Quartetten,
h) Kleinere Stücke.

2. **Die Sing-Compositionen**, geordnet in
aa) gedruckte Stücke.
bb) ungedruckte Stücke.

3. **Vermischte Compositionen jeder Art.**

Ausserdem enthielt Emanuel Bach's Nachlass jene unschätzbar werthvolle Sammlung der Compositionen seines Vaters, welche noch jetzt den Kern und Mittelpunkt der bekannten Werke dieses grossen Meisters bildet, ferner Compositionen von Wilhelm Friedemann, Johann Christoph Friedrich, von dem Londoner und von J. Bernard Bach, endlich das sogenannte altbachische Archiv[1]).

Gerber giebt an, Emanuel Bach habe vom Jahre 1731 bis 1787 folgende Stücke geschrieben[2]):

210 Clavier-Soli,
52 Concerte mit Orchester,
47 Trios für allerlei Instrumente,
18 Sinfonien,
12 Sonaten für Clavier mit Begleitung,
19 Soli für andere Instrumente,
3 Quartetten für Clavier,
1 Magnificat,
22 Passions-Musiken,

384

---

[1]) Sebastian Bach. Th. I. S. 31.
[2]) Gerber. Neues Tonkünstler-Lexicon. S. 198.

384

4 Oster-
3 Michaelis- } Musiken,
1 Weihnachts-

9 Geistliche Chöre mit Instrumenten,
5 Motetten,
3 Oratorien,
95 Lieder und Choräle.

504 Stück.

Es sei, um den vorstehenden Abschnitt über die Compositionen des Meisters mit einer vollständigen Uebersicht abzuschliessen gestattet, in dem Anhange II. alle seine bekannt gewordenen Arbeiten nach ihrer chronologischen Folgeordnung noch einmal zusammenzustellen, und so das Gesammtbild seiner Thätigkeit als Tonsetzer in einen grossen Rahmen zusammen zu fassen. Der Nachlass-Katalog von 1790 bildet dafür die vorzüglichste Grundlage, ist jedoch durch andere ähnliche Quellen, z. B. den Hamburger Katalog über den Verkauf von Büchern und kostbaren Werken vom 4. März 1805, vervollständigt worden. Diese Nachweisung enthält ausser den weltlichen Liedern und einigen den Schluss bezeichnenden unbedeutenderen Compositionen 650 Nummern. In ihr dürfte ziemlich Alles, was Bach gesetzt hat, seine Stelle gefunden haben. Sie wird ein Zeugniss von seinem Fleisse und seiner Vielseitigkeit ablegen. Der Zahl nach fallen von allen seinen Arbeiten auf die ersten 53 Jahre seines Lebens etwa $^3/_5$, auf die Zeit in Hamburg, 21 Jahre, etwa $^2/_5$.

Capitel VI.

Biographisches.

Ueber Emanuel Bach's Lebensumstände, wie sie sich in Hamburg festgestellt hatten, ist man etwas mehr unterrichtet, als über die in Berlin, wiewohl auch hier noch der meiste Stoff der Betrachtung aus seinen Arbeiten zu schöpfen war.

Man weiss von ihm, dass er mit dem Beginn seiner amtlichen Thätigkeit dort auch angefangen hat, Concerte in bestimmten Cyclen zu geben, dass er in diesen mit Instrumentalsachen seiner Composition, als Clavierspieler und mit seinen Oratorien vor das Publikum trat, und dass er auf diese Weise der Kunst in einer Stadt Eingang zu verschaffen suchte, in der jetzt ausser ihm, obwohl sie lange Zeit hindurch reiche Blüthen für die Musik entfaltet hatte, kein einziger Musiker lebte, „der bemerkt zu werden verdiente[1])." Bach selbst sagte zu Burney, als dieser ihn in Hamburg besuchte[2]): „Fünfzig Jahre früher, da hätten Sie kommen sollen." Um so bemerkenswerther sind seine Bemühungen in dieser Richtung, wenn sie auch wohl zum Theil aus dem Streben hervorgegangen waren, durch solche Concertcyclen Geld zu verdienen, dessen Bach bei dem theuren Leben in Hamburg und bei seinem immerhin nur mässigen Gehalte wohl bedürfen mochte. Das erste dieser Concerte fand am 28. April 1768[3]) im Drillhause statt, „wobey er (Bach) sich unter ver-

[1]) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. S. 40.
[2]) Burney. Musik. Reisen. Th. III. S. 187.
[3]) Hamb. Unparth. Corresp. 1768. No. 67.

schiedenen Abwechselungen von Singstücken und anderen musikalischen Sachen mit Clavier-Concerten wird hören lassen. Der Anfang wird um halb sechs Uhr seyn. Preis der Billets zwey Mark.“ Mit „Hoher obrigkeitlicher Bewilligung“ fand Bach's zweites und „für diesmal letztes Concert zu mehrerer Bequemlichkeit des Publici in dem neuerbauten Concertsaal auf dem Kamp“ statt[1]), „wobey er sich abermals unter verschiedenen Abwechselungen von musikalischen Stücken auf dem Flügel wird hören lassen. Es wird bey dieser Gelegenheit das so beliebte Singgedicht des berühmten Herrn Professor Rammler, die Ino genannt[2]), aufgeführt werden.“

Nach diesem, wie es scheint, günstigen Anfange findet man schon im Herbst desselben Jahres die Ankündigung zu regelmässigen Concert-Abenden[3]). „Der Herr Kap.-M. Bach wird mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung auf Verlangen vieler Musikliebhaber diesen Herbst und Winter alle Montage von 5 bis 8 Uhr in dem neuen Concertsaale auf dem Kamp ein öffentliches Concert halten, wenn er eine hinlängliche Anzahl von Subscribenten bekommen kann. Die Zahl der Concerte ist auf 20, der Preis der Subscription auf 10 Thaler Courant festgesetzt. Der Anfang dieses Concerts, wenn es zu Stande kommt, ist den 31. October. Nähere Nachricht von der Einrichtung dieses Concerts ist bey dem Herrn Bach in der Böhmerstrasse etc.[4]) zu haben.“ Späterhin kommen ähnliche Ankündigungen vor, so vom Jahre 1769 noch 2 Concerte am 14. und 21 December[5]), „wobey jedesmal ein geistliches Singstück

---

1) Hamb. Unparth. Corresp. 1768. N. 70.

2) Cantate von Joh. Chr. Friedrich Bach, dem Bückeburger, 1786 im Druck erschienen.

3) Hamb. Unparth. Corresp. 1768. No. 155.

4) Bach wohnte später in der Fuhlentwiet im Manardi'schen Hause.

5) Hamb. Unparth. Corresp. 1769. No. 185.

aufgeführt werden wird, und er sich auf dem Flügel wird hören lassen."

Diese Concerte scheinen längere Zeit mit Erfolg vorgehalten zu haben. Doch gab der alternde Meister sie späterhin auf. „Die besten und frequentesten Concerte hatte ehemals der grosse Bach und nach ihm Herr M. Ebeling in der Handlungs-Akademie. Aber diese sind aufgegeben, indem man es nachtheilig für das Institut auslegte, dass es seine Eleven in feiner Gesellschaft und mit guter Musik alle Wochen ein paar Stunden unterhielt. Bach giebt sich zur Ruhe und führt längst keine Musiken im Concertsaal mehr auf [1]).

Welche Schwierigkeiten im Ganzen, abgesehen von der vorstehend angedeuteten materiell spiessbürgerlichen und kleinkrämerischen Ansicht die Concert-Aufführungen in Hamburg fanden, sagt dieselbe Correspondenz, indem sie fortfährt: „Dazu kommt, dass im Sommer Alles, was beau monde heisst, auf den Gärten lebt, im Winter aber der Clubs, Assembléen, Lotterien, Pickenicks, Bälle und Schmausereien so viele und festgesetzte sind, dass ein Concert nur mit unsäglicher Mühe einige freie Stunden ausfindig macht, wo es sich einschleichen kann. Am Sonntag dürfen keine sein, das ist wider die Orthodoxie. Drei, vier Tage sind Posttage, wo kein Kaufmann, Commis oder Handlungsbedienter jemals Zeit hat, an Concerte zu denken. Die übrigen Tage sind Comödien; also bleibt nur der Sonnabend, wo Alles sich von grossen Schmausereien, Spielverlusten und Geschäften erholt."

Bei solchen äusseren Schwierigkeiten mag es ihm wohl unter der sich mehr und mehr geltend machenden Last der Jahre nicht auf die Dauer behagt haben, für die künstlerische Unterhaltung des Hamburger Publikums weiter zu sorgen.

In seinen häuslichen Verhältnissen scheint Zufriedenheit und Ordnung geherrscht zu haben. Sein Haus

[1]) Magazin für Musik. Jahrg. II. 1784. S. 3.

war gastfrei und angenehm. Es sind hierüber Zeugnisse der unzweideutigsten Art vorhanden. Zuerst das von Burney, in dem Bach's Compositionen „ein so heftiges Verlangen erzeugt hatten, ihn zu sehen und zu hören," dass es keiner anderen musikalischen Versuchung bedurft habe, ihn nach Hamburg zu locken[1]). Bach empfing ihn „sehr gütig," führte ihn in allen Kirchen umher, spielte ihm die Orgel vor, liess sich vor ihm auf dem Clavier und dem Flügel hören, und lud ihn zu sich in sein Haus ein[2]). „Sein spasshafter Ton entfernte gleich allen Zwang, ohne ihm die Achtung und Ehrerbietung zu benehmen, die ihm seine Werke schon in der Entfernung eingeflösst hatten." „Als ich nach seinem Hause kam, fand ich ihn mit drey oder vier wohlerzogenen und vernünftigen Personen von seinen Freunden (diese waren Doctor Unzer und dessen Frau, beide durch mehrfache Schriften bekannt, und der Bruder der Letzteren, ein Herr Ziegler), ausser seiner Familie, die aus Madame Bach, seinem Sohn, dem Licentiaten, und seiner Tochter bestand. Den Augenblick, den ich in's Haus trat, führte er mich die Treppe hinauf in ein schönes grosses Musikzimmer, welches mit mehr als hundert und funfzig Bildnissen von grossen Tonkünstlern, theils gemalt, theils in Kupfer gestochen, ausgeziert war. Ich fand darunter viele Engländer, und unter andern auch ein Paar Original-Gemälde in Oel von seinem Vater und Grossvater. Nachdem ich solche besehen, war Herr Bach so verbindlich, sich an sein Silbermann'sches Clavier zu setzen, auf welchem er drey oder vier von seinen besten und schwersten Compositionen mit Delicatesse, mit der Präcision und mit dem Feuer spielte, wegen welcher er unter seinen Landsleuten mit Recht so berühmt ist. Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen eine lange

---

[1]) Musik. Reisen. Th. III. S. 187.
[2]) Ibid. S. 212.

Note auszudrücken hat, weiss er mit grosser Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzes und der Klagen aus seinem Instrumente zu ziehen, der nur auf dem Clavichord und vielleicht nur ihm möglich ist, hervorzubringen."

„Nach der Mahlzeit, welche mit Geschmack bereitet und mit heiterem Vergnügen verzehrt wurde, erhielt ich's von ihm, dass er sich abermals an's Clavier setzte; und er spielte, ohne dass er lange dazwischen aufhörte, fast bis um 11 Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, dass er nicht nur spielte, sondern auch die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur, so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden. Er ist jetzt 59 Jahr alt, ist eher kurz als lang, hat schwarze Haare und Augen, eine bräunliche Gesichtsfarbe, eine sehr beseelte Miene, und ist dabei munter und von lebhaftem Gemüth."

Diese schöne und ausführliche Erzählung seiner Aufnahme im Hause Bach's hat Burney offenbar unter dem befriedigenden Eindruck geschrieben, welchen eine herzliche und offne Gastlichkeit bietet. Sie hat den Werth, uns Bach in seiner Häuslichkeit und in seiner innersten für die Kunst und ihre Sprache glühenden Charakteristik zu zeigen, indem sie zugleich den Menschen und dessen Umgebung mit einigen festen Zügen klar erkennbar aufzeichnet.

Der zweite Zeuge, der sich über Em. Bach's persönliche Liebenswürdigkeit ausgesprochen hat, ist J. Fr. Reichardt, der, wie er im Juni 1774 von Hamburg aus schreibt[1]), „lange schon vor Begierde gebrannt hatte den

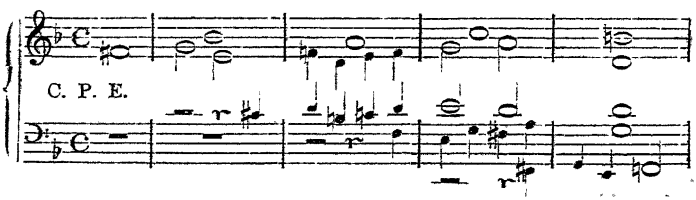
[1]) Briefe eines aufmerks. Reisenden. Th. II. S. 1 u. 15.

grossen Bach ganz kennen zu lernen". Er erzählt, dass ihn Bach „mit der allerfreundlichsten Aufnahme beehrt und es nicht habe dabei bewenden lassen, so oft er komme, ihm mit unermüdeter Gefälligkeit alle Arten von Sachen seiner Arbeit (drei, vier und auch mehr Sonaten aus verschiedenen Zeiten seines Alters) vorzuspielen, sondern dass er ihm auch helfe, seinen Aufenthalt in Hamburg so angenehm als möglich zu machen, und dieses durch die beste Aufnahme in seinem Hause und durch die angenehmsten Spazierwege nach den schönsten Stellen der Stadt." Auch bestätigt Reichardt, dass beim Phantasiren seine ganze Seele in Arbeit sei, welches die völlige Ruhe und — fast sollte man sagen, Leblosigkeit des Körpers anzeige. „Denn die Stellung und Geberde, die er annimmt, indem er anfängt, behält er bei stundenlangem Phantasiren unbeweglich bei."

Beiden Besuchern schenkte Bach Compositionen von seiner Hand, und an Burney noch dazu seltene alte Musikwerke[1]).

Er war als Mensch, wie Reichardt später von ihm schrieb[2]), „ein heiterer, witziger Geselle; seine Lieblingsart von Witz, die aus Wortspielen bestand, welche Lessing so treffend Nürnberger nannte, erklärt manche Sonder-

---

[1]) Indem Bach an Reichardt ein Exemplar seiner Cramer'schen Psalmen schenkte, unterschrieb er die Worte der Zueignung, die er hineingeschrieben, in der ihm eigenen humoristischen Weise folgender Art:

[2]) Musik. Almanach. 1796.

barkeit und manchen geschmackwidrigen Zug in seinen Werken.“ Auch andere Zeitgenossen bezeugen von ihm, ohne die beissenden Zusätze, welche dem Enthusiasmus Reichardt's vom Jahre 1774 wenig entsprechen, dass er „im Umgange ein aufgeweckter muntrer Mann voll Witz und Laune, heiter und fröhlich in der Gesellschaft seiner Freunde gewesen sei[1]).“

„Er war auch ausser seiner Kunst ein sehr unterrichteter und gebildeter, dabei durchaus ehrenhafter und im Handeln consequenter Mann. Er war Klopstock's Freund — sein Hausfreund, und Klopstock war eigentlich kein Musikliebhaber[2]).“

Musste schon diese übereinstimmende Schilderung eines liebenswürdigen, heiteren, in sich abgestimmten Charakters[3]) dazu beitragen, den Vorwurf der Gewinnsüchtigkeit, den Reichardt 22 Jahre nach seinem Besuche bei Bach und 2 Jahre nach dessen Tode gegen ihn veröffentlicht hat, abzuschwächen: so muss noch dazu bemerkt werden, dass Bach, dem sein Vater keine Schätze hatte hinterlassen

---

1) Musik. Real-Zeitung (Speyer) v. 1789. S. 3.

2) Dialogen über Musik von Rochlitz, Allg. Leipz. Musik-Ztg. Jahrg. 25. S. 90.

3) Von dem liebenswürdigen Interesse, das Bach noch als 72jähriger Greis für Freunde und Bekannte bewährte, giebt der Brief an „Monsieur de Grotthus, Seigneur de Gieddutz, Mietau par Memel,“ vom 4. September 1786 Zeugniss, den Nohl in seinen Künstlerbriefen S. 71 veröffentlicht und den wir hier folgen lassen: „Aller Bester unter den Besten, Theuerster Gönner, Ach, wie lange haben Sie uns an einem langsamen Feuer braten lassen! Ich rechnete wegen Nachrichten auf Hrn. v. Lieber und den Hrn. v. Müller, aber vergebens. Die Freude, die wir durch die Nachricht von Ihnen selbst erhielten, war unbeschreibbar. Genug, wir alle beten, und Gott wird Sie gewiss gesund machen. Bey uns ist es noch immer so, wie es war; ein bisgen krank, dann wieder gesund. Von dem fernern Befinden von Ihnen, der gnädigen Frau, dem jungen Herrn Baron erwarten wir alle Tage die besten Nachrichten. Vermelden Sie unsere Devotion, besonders lebe und sterbe ich ganz der Ihrige Bach.“

In welchem Verhältniss Bach zu diesem Hrn. v. Grotthus gestanden, ist nicht bekannt. Sein Name findet sich 1784 unter den Abonnenten des Klopstock'schen Morgen-Gesanges.

können, der ein, wie es scheint behagliches aber auch eben so geordnetes und mässiges Leben geführt hat, nach allem was man von ihm weiss, mit darauf angewiesen war, von dem Ertrage seiner Arbeit und dem Einkommen vom Unterricht seine Familie zu ernahren und zwei Söhnen eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden zu lassen. Wohl mag es da für ihn geboten gewesen sein, das Seinige, zumal bei dem sehr mässigen festen Einkommen das er bezog, zu Rathe zu halten.

Was bei Reichardt den sehr bemerkbaren Umschlag in seinen Ansichten über Em. Bach herbeigeführt haben mag, ist schwer zu sagen. Das Einzige, dessen seiner Zeit mit bedauerndem Missfallen Erwähnung geschehen musste, war das öffentliche Ausgebot der Kupferplatten über die Kunst der Fuge zum Verkauf um jeden Preis.

Dass Bach bei aller Ordnung und guter äusserer Lage seine Mittel sehr zusammenhalten musste, ergiebt sein Brief an Forkel vom 20. Juni 1777 (Anhang II.). Dieser Ordnung und vernünftigen Sparsamkeit, die freilich genialen Naturen nicht immer eigen ist, mag es wohl auch zuzuschreiben gewesen sein, wenn Kirnberger am 27. Aug. 1774 ihm ohne Anfrage und Erlaubniss eine Odensammlung dediciren wollte, „weil es Ihn kein Geld kostet". (Siehe weiter unten.)

Reichardt erzählt ebendort auch[1]): „Mit den meisten grossen Künstlern hatte er es gemein, dass er ungerecht gegen seine Nebenkünstler war. Dies ging so weit, dass er Männer wie Gluck, Haydn, Schulz u. a. für Künstler von geringer Bedeutung hielt."

Auch über diesen erst nach Bach's Tode gegen ihn erhobenen Vorwurf lässt sich nicht rechten. So lange Bach in Berlin war, findet man, obschon der Streit zwischen den dortigen Theoretikern, insbesondere Marpurg und Kirnberger, eine Zeit lang auf höchster Spitze stand, nirgends

[1]) Mus. Alman. v. 1796.

eine Spur von Disharmonie zwischen ihm und seinen Kunstgenossen; im Gegentheil bezeugen die zahlreichen Sammel-Werke jener und späterer Zeit, an welchen er mit ihnen gemeinschaftlich arbeitete, dass er mit allen in dem besten Vernehmen geblieben war. Von Marpurg und dem sonst schwer umgänglichen Kirnberger lässt sich dies bestimmt nachweisen[1]): Ob er über Gluck und Schulz, die füglich nicht neben einander genannt werden können, geringer dachte, als dies ihrem Verdienst nach hätte der Fall sein sollen, darüber ist Authentisches nicht bekannt. Für ihn lag der Zweck der Musik hauptsächlich „in der Ausbreitung der Religion und in der Beförderung und Erbauung unsterblicher Seelen.“ Möglich wäre es daher wohl gewesen, dass er Gluck, der ja Opern-Componist war, eben deshalb nur als einen Tonsetzer zweiten Ranges beurtheilt hätte. Doch führte ihn seine eigne Richtung von dessen erhabenen Bahnen so weit ab, dass man

1) Dies wird unter Anderem auch der folgende Brief bezeugen, dessen Original sich in der Decker'schen Verlagshandlung befindet:

„Verehrtester Freund. Endlich bequemt sich der Herr Breitkopf ohne viel Erinnerung die Oden zu drucken: ich vermuthe, dass, wenn es zusammen fertig sein wird, sich die Schrift mit den latainischen Lettern gut ausnehmen; es ist doch zu vermuthen, dass zu dieser Michaelis-Messe es zur Herausgabe fertig seyn wird. Heute vormittag noch oder längstens bis 2 Uhr nach Tisch werde ich die Korektur zur Absendung nach Leipzig Ihnen korigirt überschicken. Eine Frage habe ich zu thun, ob ich zum Titelblatte eine Zeil Noten statt einer Vignette noch beifügen darf, da ohne dem leerer Raum genug wegen des kurzen Titels übrig ist: diese Noten sind eine Anspielung über den Nahmen Bach, weil ich ein Exemplar gleichsam als Dedication an den Hamburger Hr. Bach überschicken will. Ohne Anfrage und Seine Erlaubniss weiss ich, dass ich es thun darf, weil es Ihn kein Geld kostet.

Mein lieber Herr Kunz, ich bitte Sie recht sehr bis diesen kommenden ersten September mir 5 Rthlr. vorzuschiessen, auf den erwähnten 1. künftigen Monaths vormittag noch werde ich Ihnen die 5 Rthlr. mit dem verbindlichsten Dank wieder übersenden.

meine grosse Empfehlung bitte ich an Herrn Deckern zu vermelden.

den 27. August 1774. Kirnberger.“

glauben möchte, hier habe eifersüchtige Verkleinerungssucht auf seiner Seite keine Stätte finden können.

Was Schulz betrifft, so weiss man, dass Bach sich in seiner Jugend für ihn interessirt und ihn aufgemuntert hatte, die Gründlichkeit des Satzes und der Harmonie mit der Gefälligkeit der Melodie zu verbinden. Auch findet man seinen Namen unter den Pränumeranten zu Schulz's religiösen Liedern, „eine Ehre, die der grosse Mann wahrscheinlich keinem zweiten Tonsetzer mehr erwiesen hat[1])." Schulz selbst erzählt[2]): „Ich ward nun dreist genug, in meinem 14. Jahre (1763) heimlich an Bach nach Berlin zu schreiben, und ihn um die Anwendung und Ausnahmen gewisser musikalischer Lehrsätze zu befragen, worüber ich von Schmügel (seinem damaligen Lehrer) nach meiner Meinung keine befriedigende Auskunft erhalten hatte. Die herablassende, gütige und präcise Auskunft dieses grossen Mannes brachte mich vor Freuden ausser mir" etc. Ferner sagt Schulz: „Da ich bei Graun (1765) keinen Unterricht haben konnte, ging ich nicht wieder zu ihm, sondern bearbeitete ein fugirtes Trio für 2 Violinen und Bass, und ging damit grade zu Bach. Dieser grosse Mann gab sich die Mühe, die Partitur mit Aufmerksamkeit durchzusehen und mich dabei genau zu examiniren. Die Folge davon war, dass ich auf seine Empfehlung in Kirnberger's Unterricht kam."

Schulz hat seine Selbst-Biographie in späteren Jahren aufgesetzt. Klingt dies nun wohl danach, als ob Bach, der inzwischen längst verstorben war, gegen ihn unfreundliche Gesinnungen gehegt oder gezeigt habe? Dass Schulz nicht überall so hoch geschätzt wurde, als er es verdient hat, war in jedem Falle nicht die Schuld Em. Bach's.

Sein Verhältniss zu J. Haydn ist dagegen völlig klar. Ebenso unbegründet, wie der ihm in dieser Beziehung ge-

---

[1]) Allg. Leipz. Mus.-Z. Jahrg. 28. S. 279. 80.

[2]) v. Ledebur, Berliner Tonkünstler-Lexicon. S. 229. 30.

machte Vorwurf, mag auch die Behauptung der Ungerechtigkeit gegen andere Tonsetzer gewesen sein.

Der 2. Jahrgang des Magazins für Musik (1784 S. 588) hatte nämlich aus dem zu London erschienenen European Magazine die Uebersetzung eines Artikels über Haydn gebracht, in welchem folgende Stelle vorkam: „Unter der Zahl von Künstlern, die gegen unsern sich erhebenden Verfasser (J. Haydn) schrieben, befand sich C. Ph. Em. Bach in Hamburg (ehedem in Berlin); allein die einzige Ahndung, die sich Haydn gegen dessen Hohnneckereien erlaubte, war die: musikalische Lectionen bekannt zu machen zur Nachahmung der verschiedenen Schreibarten seiner Feinde, in denen er ihre Sonderbarkeiten so genau copirte, und ihre fremden Passagen, besonders des Hamburgischen Bach's seine, durch Nachäffung burleskirte, dass sie alle das stechende seines Witzes fühlten, der Wahrheit die Ehre gaben und zum Stillschweigen gebracht wurden. Diese Anekdote wird Aufschluss über eine Anzahl seltsamer Passagen geben, welche hie und da durch verschiedene Sonaten verstreut sind. Unter anderen befinden sich solche in der 6. Sonate für Pianoforte oder Flügel, Op. 13 u. 14, die ausdrücklich componirt sind, um den Hamburger Bach lächerlich zu machen. Niemand kann den 2. Theil der 2. Sonate in Op. 13 durchspielen, noch die ganze 3. Sonate in demselben Werk, und dabei glauben, Haydn habe im Ernst aus eignem natürlichem Genie so geschrieben, seine keuschen und originalen Gedanken so dem Papier anvertraut. Vielmehr: Bach's Styl ist darin nachcopirt. Diese Passagen, in denen jene grillenhafte Manier, tolle Sprünge, närrische Modulationen und sehr oftmals kindische Wendungen, verbunden mit Affectation einer tiefen Wissenschaft, sehr fein durchgehechelt sind, müssten denn etwa gar aus ihm gestohlen sein.“

Man sieht, der Angriff war plump genug. Es würde eben nicht sehr zu Haydn's Ehre gereicht haben, wenn er auf diese Weise den Mann hätte verhöhnen wollen, von

dem er überall laut und offen erklärt hatte, alles gelernt zu haben was er wisse[1]). Inzwischen war Haydn ein harmloser, wohlwollender, allen Intriguen und Persönlichkeiten fernstehender Mann, „der nie andre Tonkünstler tadelte“[2]). „Niemand war geneigter als er, fremden Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen[3]). In seinen Tonstücken zeigte sich oft Laune und Schalkheit, immer aber in einem liebenswürdigen Gewande. Seine Allegros und Rondos, in denen er oft neckende und frappirende Motive vorbrachte, waren voll von jenem feinen Humor, den Em. Bach der Musik zugänglich gemacht hatte. Oft genug giebt sich in diesen die Schule und das Studium des alten Meisters zu erkennen. So mag es mit den Sonaten gewesen sein, durch die er diesen lächerlich zu machen die Absicht gehabt haben soll.

Bach aber war seinerseits nicht entfernt der Mann, der in öffentlichen Blättern die Rolle eines kritischen Beurtheilers spielte. Hämisches Wesen lag seinem Charakter durchaus fern. Hätte er zur Kritik auch Lust und Neigung gehabt, so würde es ihm wohl an Zeit dazu gefehlt haben. Auch war er, obgleich der Feder gewachsen und ein Mann von feingebildetem Geiste, doch nicht eigentlich in den literarischen Formen bewandert. Nur einmal, aus dem letzten Jahre seines Lebens, findet sich eine Kritik vor, die offenbar freundschaftlichen Zwecken zu dienen bestimmt war. Hätte er zu solchen Arbeiten Lust in sich verspürt, wohl wäre seiner Zeit Berlin der rechte Ort dafür gewesen, und die Folgen würden dann auch nicht ausgeblieben sein.

Dass Bach grade über Haydn anders dachte, hat er mit Rücksicht auf den mitgetheilten pamphletartigen Artikel authentisch erklärt[4]):

„Hamburg. In der neulichen Anzeige des Cramer'-

---

[1]) Griesinger, Biogr. Notizen über Haydn. S. 103.
[2]) Dies, desgl. S. 210.
[3]) Griesinger, a. a. O. S. 103.
[4]) Hamb. Unparth. Corresp. 1785. No. 150.

schen Magazins der Musik erwähnten wir eines Sudlers, der in das zu London herausgekommene European Magazine ein Denkmal seiner Ignoranz und Bosheit, betreffend Bach und Haydn, hat einrücken lassen. Hier folgt die eigene Erklärung unseres würdigen Herrn Kapellmeisters selbst darüber.

„Meine Denkungsart und Geschäfte haben mir nie erlaubt, wider jemanden zu schreiben: um so viel mehr erstaune ich über eine kürzlich in England in The European Magazine eingerückte Stelle, worin ich auf eine lügenhafte, grobe und schmähende Art beschuldigt werde, wider den braven Herrn Haydn geschrieben zu haben. Nach meinen Nachrichten von Wien, und selbst von Personen aus der Esterhazischen Kapelle, welche zu mir gekommen sind, muss ich glauben, dass dieser würdige Mann, dessen Arbeiten mir noch immer sehr viel Vergnügen machen, eben so gewiss mein Freund sei, wie ich der seinige. Nach meinem Grundsatze hat jeder Meister seinen wahren bestimmten Werth. Lob und Tadel können hierin nichts ändern. Blos das Werk lobt und tadelt am besten den Meister, und ich lasse daher jederman in seinem Werth.

Hamburg, den 14. Sept. 1783.

C. Ph. E. Bach."

Wenn hier der 71jährige Greis unter Zurückweisung jener Anschuldigungen mit Bestimmtheit ausspricht, „dass der brave Haydn, dieser würdige Mann, wie er glaube, ebensowohl sein Freund sei, wie er der seinige," so wird es wohl auch mit der allgemeinen Anschuldigung Reichardt's nicht viel mehr auf sich gehabt haben, selbst wenn Bach, was ihm jedenfalls zustand, eines oder das andere Tonstück seiner Zeitgenossen weniger günstig beurtheilt haben sollte, als man es verlangt oder erwartet hatte. Es findet sich nirgends eine Spur davon, dass er mit irgend einem seiner Zeitgenossen in Streit gerathen

sei oder in Unfrieden und Feindschaft gelebt habe. Wohl aber weiss man, dass er zu vielen derselben in den freundschaftlichsten Beziehungen gestanden hat. Wie herzlich sein Verhältniss zu dem 35 Jahre jüngeren Forkel war (von Fasch, Marpurg, Kirnberger, Klopstock u. A. zu schweigen), ergiebt sich aus der mit ihm geführten Correspondenz zur Genüge. Hier haben offenbar nur aufrichtige Gegenseitigkeit und Freundschaft, nicht Eigennutz die Feder geführt.

Ueber die Art, wie er über den ihm dem äusseren Lebensgange nach fernstehenden Händel geurtheilt habe, findet sich nirgends die leiseste Andeutung. Kann dies als ein Zeichen von Geringschätzung betrachtet werden? Mit Hasse stand er in freundschaftlichem Briefwechsel. Er konnte unter Umständen über die Arbeiten seiner Zeitgenossen allerdings ein bestimmtes Urtheil haben, wie der nachfolgende Brief an Decker beweist[1]):

„Hochedelgeborner, Hochgeehrtester Herr, für Dero sehr angenehmes Präsent danke ich Ihnen ganz ergebenst und ich werde mir ein besonderes Vergnügen daraus machen, dieses respectable und vortreffliche Werk, so viel wie möglich, zu recommandiren. Hätten Ew. Hochedelgeb. gleich anfangs mich wegen dieser Sammlung um Rath gefragt, so würde ich es Ihnen widerrathen haben. Es ist ein Werk für Kenner und Lehrbegierige, diese haben selten 20 Thlr. an ein Werk zu wenden. Die Notenschreiber haben sich bis hierher beynahe krumm und lahm schon an diesen Sachen geschrieben. Es ist ein Werk des Geschmackes; wie oft verändert sich dieser in der Musik, wie verderbt ist er nicht schon jetzt! Alles muss närrisch und komisch seyn. Graun und Hasse sind nicht mehr mode, so spricht der Unverstand um Sie, da die Worte italienisch, so kann auswärts etwas debitirt werden. Auch hier ist nichts zu thun. Ich beharre mit

[1]) Orig. im Archive der Decker'schen Verlagshandlung.

den besten Wünschen und vollkommener Hochachtung Ew. Hochedelgeb. ergebenster Diener Bach.“

Hamburg, den 29. Nov. 1774.

So darf bis auf weiteren Nachweis wohl angenommen werden, dass jene ungünstigen Charakterzüge, die Reichardt über den von ihm einst so hochverehrten Todten drucken liess, ihm in Wahrheit nicht eigen gewesen waren.

Alles, was sonst von ihm bekannt geworden, vereinigt sich, Emanuel Bach als eine durchaus ehrenwerthe, liebenswürdige, heitere, der Kunst ergebene und der Freundschaft offene Natur darzustellen.

Nur einmal ist er mit einer kritischen Besprechung von Arbeiten seiner Zeitgenossen vor die Oeffentlichkeit getreten. Es war dies im Jahre 1788, seinem letzten Lebensjahre, bei Gelegenheit des Erscheinens des ersten Bandes von Forkel's Allgemeiner Geschichte der Musik (bei Schwickert in Leipzig). Forkel, obwohl bedeutend jünger, war mit ihm, sowie mit seinem Bruder Friedemann auf das innigste befreundet, ein tiefer und aufrichtiger Verehrer Sebastian Bach's, und ein Mann, dem Emanuel in Bezug auf den Vertrieb seiner Werke vielen Dank schuldete. Dies mag den greisen Künstler bewogen haben, mit der vor Alter zitternden Hand zur Feder zu greifen und das Werk seines Freundes mit einigen warm empfehlenden Worten in die Oeffentlichkeit einzuführen.

„Endlich erscheint hier der erste Theil der von allen Freunden der Tonkunst so sehr erwarteten Geschichte der Musik des Herrn Doctor Forkel, der mit so viel Einsicht, Fleiss und Belesenheit ausgearbeitet ist, dass nicht nur jeder Musikliebhaber, sondern auch jeder Freund von Aufklärung in den menschlichen Kenntnissen dieses Werk mit dem grössten Vergnügen lesen, und die Fortsetzung mit Ungeduld erwarten wird. Es ist in diesem ersten Theile die Geschichte der Musik bei den Egyptiern, Hebräern, Griechen und Römern abgehandelt. Eine vorhergehende Einleitung enthält auf 68

[1] Hamb. Unparth. Corr. 1788. No. 6 vom 9. Januar.

Seiten eine kurze Metaphysik der Tonkunst, wodurch der Herr Doctor Forkel seine Leser erst mit der inneren Natur und mit der allmähligen Erweiterung seiner Kunst bekannt machen will, ehe er sie zur Geschichte derselben bei verschiedenen Völkern führt. Die Bildung und Zusammensetzung der musikalischen Ausdrücke ist darinn mit der Bildung und Zusammensetzung der Sprachausdrücke verglichen. Man hat die Musik schon lange eine Sprache der Empfindung genannt, folglich die in der Zusammensetzung ihrer und der Zusammensetzung der Sprachausdrücke liegende Aehnlichkeit dunkel gefühlt; aber noch niemand hat sie, so viel Recensent bewusst ist, so deutlich entwickelt und für die Theorie der Kunst nach ihrem ganzen Umfange so wichtige Folgen daraus hergeleitet, als der Herr Verfasser in dieser Einleitung thut. Unter mehrern mag nur der einzige aus dieser Vergleichung entspringende Beweis von der Nothwendigkeit der Harmonie angeführt werden, die selbst von unsern besten Aesthetikern so oft bezweifelt und sogar bestritten wurde, und die sich nach der hier gegebenen Erklärung 1) auf die Vermehrung, 2) auf die genauere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrücke gründet, folglich in einer Musik, die als eine wirklich aneinander hängende Sprache zu unsern Empfindungen reden soll, unentbehrlich und bei weitem nicht die gothische und barbarische Erfindung der neueren Zeiten ist, für welche sie von Philosophen ohne Kunstkenntniss, hauptsächlich aber von dem berühmten J. J. Rousseau so laut erklärt worden ist. Noch manche ganz neue Gesichtspunkte, zu deren Anführung aber der Raum hier mangelt, werden sachkundige Leser leicht selbst bemerken, und sich dadurch diese Einleitung, der eigentlichen Absicht des Verfassers gemäss, zu einem Wegweiser machen können, die Stufen der Vollkommenheit, worauf nach der folgenden Geschichtserzählung die Musik bei verschiedenen Völkern des Alterthums gestanden hat, wenigstens so richtig und sicher, als bei solchen Gegenständen möglich ist, darnach zu bestimmen. Der übrige Inhalt dieses Werkes ist zu reichhaltig, um hier ganz angezeigt werden zu können. Es wird daher genug sein, nur noch einige Endurtheile anzuführen.

Ueberhaupt hält der Herr Doctor Forkel die Musik aller der Völker, von welchen in diesem Bande geredet wird, selbst die der Griechen nicht ganz ausgenommen, mehr für Volkssache und für sehr dürftigen Ausdruck der in den recitirten oder gesungenen Gedichten enthaltenen Empfindungen, als für eigentliche Kunst nach unsern Begriffen. Ohne Harmonie, die keinem alten Volke bekannt war, konnte sie unmöglich aus eigenen Kräften wirken, sondern musste sich eben aus Mangel eigener zusammenhängender Ausdrücke an Poesie, Tanz u. s. w. so fest anschmiegen, dass sie uns fast stets nur in dieser Gesellschaft erscheint. Die so häufig gerühmten Wirkungen der alten Musik liegen daher auf keine Weise in der innern Beschaffenheit derselben, sondern sind nach aller vernünftigen Wahr-

scheinlichkeit entweder für Fabeln zu erklären, oder der Mitwirkung der Poesie und anderer Nebenumstände zuzuschreiben. Die neuere Musik thut nicht nur ähnliche Wirkungen ganz aus eigenen Kräften, sondern würde ihrer unläugbaren grössern Vollkommenheit wegen noch weit wichtigere thun können, wenn es den neuern Gesetzgebern gefallen hätte, die öffentliche Anwendung derselben einer weisen Aufsicht zu unterwerfen und dadurch ihren Einfluss nicht bloss auf leere Ergötzlichkeit, sondern auf die Bildung des sittlichen Charakters ihrer Unterthanen zu leiten. Bloss dieser Vernachlässigung ist es zuzuschreiben, dass sie in den neuern Zeiten, ihrer Vollkommenheit ungeachtet, doch ihre wohlthätigen Wirkungen nicht allgemein verbreiten kann, sondern sich begnügen muss, nur das Glück und Vergnügen einzelner Menschen zu befördern. Die Beweise dieser und ähnlicher Meinungen müssen sich die Leser im Werke selbst aufsuchen, wo sie an ihren Orten ausführlich angezeigt sind.

Carl Philipp Emanuel Bach".

Gegen kritische Aeusserungen scheint Bach empfindlich gewesen zu sein. Es fehlt nicht an Andeutungen, dass, so hoch die Beurtheilung der Zeitgenossen ihn im Allgemeinen erhob, er doch auch scharfem Tadel unterzogen wurde. Was ihm vorgeworfen wurde, ist zumeist in dem mitgetheilten Aufsatze aus dem European Magazine zusammengelesen. Von Burney erfährt man, dass seine Klavierstücke zu lang, von Reichardt, dass sie zu schwer gefunden wurden, Vorwürfe, die nach jetziger Auffassung nicht mehr gerechtfertigt erscheinen.

Er selbst benutzt die Gelegenheit zur Abfassung seiner biographischen Lebensskizze zu folgenden Bemerkungen: „Bey dieser Gelegenheit muss ich anführen, dass die Herrn Kritiker, wenn sie auch ohne Passionen, wie es doch selten geschieht, schreiben, sehr oft mit den Kompositionen, welche sie recensiren, zu unbarmherzig umgehen, weil sie die Umstände, Vorschriften und Veranlassungen der Stücke nicht kennen. Wie gar selten trifft man bey einem Kritiker Empfindung, Wissenschaft, Ehrlichkeit und Muth in gehörigem Grade an. Vier Eigenschaften, die in hinlänglichem Maasse bei jedem Kritiker schlechterdings vorhanden sein müssen. Es ist daher sehr traurig für das Reich der Musik, dass die sonst sehr nützliche Kritik oft

eine Beschäftigung solcher Köpfe ist, die nicht mit allen diesen Eigenschaften begabt sind.“[1])

Das letzte wird man füglich zugeben können, ohne deshalb über die schlechte Kritik, die immer den weit überwiegenden Antheil an der Beurtheilung aller Künste haben wird, so bedenkliche Ansichten hegen zu dürfen. Es ist dies ein Uebel, das man ebenso mit in den Kauf nehmen muss als das Anhören schlechter Musik oder das Reisen durch öde und flache Gegenden. Dagegen muss doch bemerkt werden, dass der Kritiker auf „Umstände, Vorschriften und Veranlassungen“ bei der Beurtheilung von Kunstwerken in der That keine Rücksicht zu nehmen hat, und dass Bach, indem er dies verlangte, jedenfalls im Unrecht gewesen ist. Wie er sehr richtig sagte: Blos das Werk lobt und tadelt am besten den Meister, so hätte er auch alle Veranlassung gehabt hinzuzusetzen, dass die beste Kritik durch Berücksichtigung der Umstände, Vorschriften und Veranlassungen ein mittelmässiges Kunstwerk nicht heben, die schlechteste Kritik ein wirklich gutes Werk nicht herabsetzen könne[2]).

Bach hatte 3 Kinder, eine Tochter und zwei Söhne. Von diesen war der älteste, Johann August am 30. November 1745 zu Berlin geboren. Er war Licentiatus juris

---

[1]) Zelter sagt hierüber in seinen nachgelassenen Notizen: Da Bach zugleich fleissig war und seine trefflichen Stücke gern drucken liess, so mochte ihm die Verbreitung und Empfehlung derselben durch anerkannte Künstler lieber seyn als ihre Kritik, welche wenigstens ihm nichts mehr helfen konnte.

So hatte Marpurg Bach's zweistimmige Fuge aus D-moll scharf kritisirt. Darauf sagte Bach zu einem seiner ehemaligen Schüler:

„Schade, schade! Warum hat Marpurg seine schöne Kritik nicht eher gemacht, als ich meine Fuge? Nun weiss ich auch was ihr fehlt. Wenn ich lebe, denke ich noch manche Fuge zu machen, doch keine besser als — ich kann!“

[2]) Reichardt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. I. S. 117.) schreibt, dass an den Bach gemachten Vorwürfen, an die er selbst später freilich herangestreift ist, nichts so viel Schuld habe,

und prakticirte zur Zeit als Burney in Hamburg war, dort in der Eigenschaft eines Rechts-Licentiaten[1]).

Er hatte 1769 im Juni zu Rinteln promovirt[2]) und ist am 24. April 1789, 44 Jahre alt, wenige Monate nach seinem Vater zu Hamburg gestorben. Der andere, nach seinem Grossvater Johann Sebastian genannt, war im September des Jahres 1748 geboren, widmete sich der Malerkunst und studirte auf den Malerakademien zu Leipzig und Dresden „sein Haupt-Metier". Er war „ein reiner, edler Mensch, Künstler von Gedanken und Talent[3]),“ dem ein frühes Grab beschieden war. Im Jahre 1777 sahen wir Em. Bach in der Lage, so viel Geld als ihm möglich war, zusammenraffen zu müssen. Dies besagen die Briefe an Forkel aus jener Zeit. Am 20. Juni schreibt er: „Mein armer Sohn in Rom liegt seit 5 Monaten an einer höchst schmerzhaften Krankheit darnieder und ist noch nicht aus aller Gefahr. O Gott, was leidet mein Herz! Vor 3 Monaten habe ich ihm 50 Ducaten geschickt, und in 14 Tagen muss ich wieder 200 Rthlr. für Doctors und Wundärzte auszahlen. Ich kann nicht mehr schreiben, als zu bitten mit mir Mitleyden zu haben und mir womöglich beyzustehen.“ Doch besserte sich das Befinden des Sohnes und am 11. August desselben Jahres

---

als „die Bosheit und der Neid vieler Musiker, die die Verdienste dieses grossen Mannes einzusehen wohl im Stande seien, die aber, weil sie sich unfähig fühlten seinen Ruf zu schmälern, sich bemühten, ihn wenigstens in den Augen der Unwissenden herabzusetzen.“

So freilich dachte die musikalische Societät zu Güstrau nicht, als sie am 4. März 1783 ein „dem Vater der deutschen Musiker“ an dem vor kurzem neuerbauten Orchester errichtetes Denkmal einweihte, durch dessen Anblick das zu einem Concert eingeladene Publikum nicht wenig überrascht worden sein soll. (Magazin für Musik. Jahrg. I. 1783. S. 557.)

1) Burney, Musik. Reise. Th. III. S. 203.

2) Dissertatio inauguralis ad jus aggratiandi, Praeside Carolo Guilielmo Wippermann. Rinteln 1769 in quarto. 30 Seiten.

3) Leipz. Allg. Mus. Z. II. S. 829.

konnte Bach an Professor Oeser in Leipzig über ihn Folgendes berichten[1]):

„Hamburg, d. 11. Aug. 77.

„Lieber, liebster Freund und verehrungswürdiger Herr Professor, ist Alles wahr, was man Ihnen von meinem armen Hans erzählt hat. Doch gottlob! jetzt (so schreibt man) ist meist alles Vorbey und er hat an seiner Gesundheit nichts verlohren. Ich kann Ihnen unser Wehklagen nicht genug beschreiben, als wir eine ausführliche Nachricht von seinen Umständen kriegten. Sie war so, dass es einen Stein in der Erde erbarmen musste. Denken Sie, in 5 Monaten 3 der erschrecklichsten Operationen auf Tod und Leben. Mein Medicus hier, der seine gute Seele kannte, weinte wie ein Kind und staunte darüber, was er ausgestanden hat. Selbst in Rom schreibt man seine Genesung, nächst Gott, lediglich seiner eisernen Natur, seinem gesunden Blute und seiner Folgsamkeit bey. Der ehrliche Riefenstein hat wie ein Vater an ihm gehandelt. Das Schlimmste für sein Studium sind 5 verlohrne Monate, und für meinen Beutel bezahlte 30 Ducaten und für diese verlohrene 5 Monate a part Pension. Ich danke nebst den Meinigen von Herzen für das bezeigte Mitleiden. Gott erhalte Sie nebst den geehrten Ihrigen. Nebst 1000 Complimenten beharre ich auf ewig und von Herzen

ganz der Ihrige Bach.

An den Herrn Professor Oeser in Leipzig."

Doch scheint die Besserung keine nachhaltige gewesen zu sein. Er starb im folgenden Jahre (1778) zu Rom. Es existirt von ihm ein in Kupfer gestochnes Portrait aus der Zeit seiner jugendlichen Studien zu Leipzig. Der Verlust dieses talentvollen und vortrefflichen Sohnes, von dem sich in Em. Bach's Nachlass eine grosse Menge von Zeichnungen und Studien vorgefunden haben, die später zum

---

[1]) Original in den Händen des Herrn Direct. Knaukling in Dresden.

öffentlichen Verkauf gekommen sind, war für den alten Vater ein ungemein harter Schlag.

Wie sich im Laufe der Zeit Bach's Verhältniss zu seinen 3 Brüdern gestaltet habe, darüber giebt es, wie über so vieles in seinem und seiner Brüder Leben, wenig positive Nachrichten. Dass er mit Friedemann auf die Dauer der Zeit nicht harmoniren konnte, ist klar. Friedemann hat ihn öfter gesehen. Er war im Jahre 1747 bei ihm in Potsdam, als sein Vater dort Friedrich den Grossen besuchte, und auch 1750, muthmasslich nach des Vaters Tode war er in Berlin und Potsdam bei ihm zum Besuch[1]).

Friedemann, der nie einen Schritt von dem strengen contrapunktischen Wesen der alten Schule abgewichen war, der in seinen Arbeiten und beim Fantasiren und Fugiren sich bis zur Ermüdung in seine Probleme und Combinationen vertiefte, pflegte von den Arbeiten Emanuels nur mit mitleidiger Herablassung zu sprechen. „Er hat einige artige Sächelchen gemacht", wie Sebastian Bach die Dresdener Opern-Musik „artige Liederchen" genannt hatte. Aus späterer Zeit findet sich keine Spur eines Zusammenhangs zwischen beiden Brüdern mehr vor, die zusammen erzogen waren, zusammen gelernt hatten, und deren Wege späterhin so weit auseinander gingen. In einem Punkte nur blieben sie einig. „Die Welt weiss, dass beide grosse Künstler waren; aber sie weiss vielleicht nicht, dass sie von der Kunst ihres Vaters bis an ihr Ende nie anders als mit Begeisterung und Ehrfurcht sprachen."[2])

Was den Londoner Bach, Johann Christian, anbetrifft, so hatte Emanuel ihn nach dem Tode seines Vaters zu sich nach Berlin genommen, dort erzogen und unterrichtet. Aber auch dessen Weg führte weit ab von den Bahnen seines Lehrers und Erziehers, freilich in entgegengesetzter Weise als der Friedemanns. Denn während

---

1) Marpurg, Legenden einiger Musikheiligen. S. 185.
2) Forkel. J. Seb. Bach. Vorrede. S. X.

dieser durch eigensinniges Beharren auf einer durch die überragende Grösse seines Vaters abgeschlossenen Bahn in einsam abstossender Versunkenheit mehr und mehr dem Leben, der Ausübung und dem Dienste der Kunst entfremdet wurde, stieg Johann Christian zu hoher Stellung empor, um im äusserlichen Wesen völlig zu verflachen. „Werde kein Kind!“ schrieb ihm Emanuel nach London[1]) und er antwortete: „Ich muss stammeln, damit mich die Kinder verstehen.“ So trennten innere Verschiedenheit und äussere Entfernung beide Brüder von einander.

Ebenso wenig ist von seinem Verhältniss zu Johann Christoph Friedrich, dem Bückeburger bekannt, der, 3 Jahre älter als der Londoner Bruder, Emanuel näher geblieben war. Was er von ihm in die Familien-Genealogie geschrieben hatte: „hat eine musikalische Frau und Kinder, welche musikalisch sind“, ist dürftig genug. Doch haben wir gesehen, dass er in einem Concerte zu Hamburg (1768) dessen Jno-Cantate hatte aufführen lassen. Wenn man ferner auf dem Titelblatte der Partitur von der Auferstehung Jesu aus Johann Christoph Friedrichs Feder die Worte liest: „Von meinem lieben Bruder zum Geschenk erhalten“, und beachtet, dass dieser sich auch an dem Musik. Vielerlei betheiligt hatte, das Emanuel in Hamburg herausgegeben hat, so ist hierdurch das Vorhandensein eines künstlerisch freundschaftlichen wie brüderlichen Verkehrs festgestellt, der nicht wie bei den anderen Brüdern unter entgegengesetzten Stromungen des äusserlichen Lebens und der Charaktere zu leiden hatte. Dies wird auch dadurch bestätigt, dass, als Christ. Friedrich Bach etwa im Jahre 1774 seinen Sohn Wilhelm nach London brachte, um ihn dort bei seinem Bruder Christian die Musik studiren zu lassen, er den Weg über Hamburg nahm, wo

[1]) Schubarth. Aesthetik der Tonkunst.

er seinen Bruder Emanuel besuchte und wo Wilhelm Bach sich auch in einem Concerte öffentlich hören liess[1]).

Ein anderer Punkt in dem Leben Emanuels, der wenig genug aufgeklärt ist, beruht in seiner Eigenschaft als Lehrer. Dass er durch Unterricht und Erziehung wie wenige zur Verbreitung der Kenntnisse und Fertigkeiten seiner Kunst geeignet gewesen sei, wird als zweifellos angenommen werden können. Man weiss auch, und es ist gelegentlich angeführt worden, dass er in Frankfurt a. O. und Berlin Unterricht in der Musik und auf dem Clavier gegeben hat. Eine nicht geringe Zahl seiner Clavier-Compositionen ist auf Unterrichtszwecke basirt gewesen. Sein grosses theoretisches Werk „Der Versuch über die wahre Art des Clavierspiels", das als eine Clavierschule ächter Art bezeichnet werden kann, war dem Unterricht gewidmet, und bei der Herausgabe der 4stimmigen Choräle seines Vaters und der beiden Litaneien hat er ausdrücklich des Nutzens gedacht, den Lehrbegierige daraus schöpfen möchten.

Aber so viel Schüler er auch gehabt haben mag, Emanuel Bach hat seine Methode nicht durch eine Schule in dem Sinne, wie beispielsweise Sebastian Bach Schüler und Zöglinge gebildet hatte, fortgepflanzt. Dazu trug zunächst der Umstand bei, dass seine Hauptzeit in die Umbildung der Instrumental-Technik aus den alten in die neueren Clavier-Constructionen fiel. Er selbst hielt sich mit Vorliebe an das Clavichord. Wer bei ihm lernte, war gewiss im Stande auch die Pianos und die Flügel der neueren Construction mit Auszeichnung zu spielen. Aber man wollte die schwierigere Technik, die für das alte Clavier den mehrstimmigen Satz möglich und mit Vollkommenheit ausführbar machte, nicht mehr studiren und mit dem Abkommen der älteren Instrumente hörte sie von selbst auf.

---

1) v. Ledebur. Berliner Tonkünstler-Lexicon. S. 25.

Wohl versichert Schubarth[1]), dass er eben so gross als Lehrer wie als Clavierspieler gewesen sei. „Niemand versteht die Kunst Meister zu bilden besser als Er. Sein grosser Geist hat eine eigne Schule gebildet, die Bachische. Wer aus dieser Schule ist, wird in ganz Europa mit Vergnügen aufgenommen."

Aber Namen von einiger Bedeutung hat er nicht genannt. Auch war es ja eben nicht seine, sondern die Schule seines Vaters, die er fortführte und der seine Unterrichtswerke gewidmet waren.

Dazu kam, dass sein Clavierspiel selbst ein, wenn man es so nennen kann, vorzugsweise persönliches war.

Burney hat dasselbe geschildert (v. S. 98). Reichardt[2]) sagt von ihm: „Hr. B. spielt Dir nicht nur ein recht langsames, sangbares Adagio mit dem allerrührendsten Ausdrucke, zur Beschämung vieler Instrumentalisten, die auf ihrem Instrumente mit weit weniger Mühe den Singstimmen nahe kommen könnten; er hält Dir auch in diesem langsamen Satze eine sechsachtellange Note mit allen verschiedenen Graden der Stärke und Schwäche aus und das sowohl im Bass als Discant. Dieses ist aber auch wohl nur auf seinem sehr schönen Silbermannischen Clavier möglich, für welches er sich auch besonders einige[3]) Sonaten geschrieben, in welchen das lange Aushalten eines Tones nur vorkommt[4]). Ebenso ist es mit der ausser-

[1]) Aesthetik der Tonkunst. S. 177.

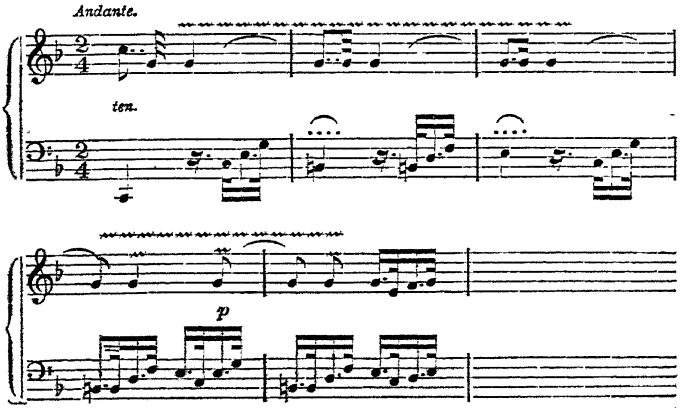
[2]) Briefe eines aufmerksamen Reisenden. Th. II. S. 16, 17.

[3]) Doch schätzte er die Friedericischen Clavichorde, deren auch Reichardt Erwähnung thut, sehr. hoch. (Siehe den Brief vom 10. November 1773 an Forkel, Anhang I.).

In seinem Nachlasse fanden sich 4 Clavier-Instrumente vor, darunter zwei von Friederici, ein grosser Flügel und ein Piano von Jung. Des Silbermann'schen Claviers, von dem oben die Rede ist, scheint Bach sich in dem Jahre entäussert zu haben, in welchem er den „Abschied von meinem Silbermann'schen Clavier" in einem Rondo componirt hat, nämlich im Jahre 1781.

[4]) Beispielsweise die zweite Sonate der ersten Sammlung für Kenner etc. mit der im ersten Satze zweimal vorkommenden Stelle:

ordentlichen Stärke beschaffen, die Hr. B. zuweilen einer Stelle giebt: es ist das höchste fortissimo: ein anderes Clavier würde in Stücke darüber gehen; und ebenso mit dem allerfeinsten pianissimo, welches ein anderes Clavier gar nicht anspricht."

In noch prägnanterer Weise drückt sich Schubarth aus[1]): „Niemand hat jemahls die Natur des Flügels, des Fortepianos, des Pantalons und Clavichords mit so tiefem Blick durchdrungen, wie dieser unsterbliche Mann. Sonderlich war er der erste, der Colorit in das Clavichord brachte, der das Schweben und Beben der Töne, den Träger, eine Art von Mezzotinto, die Formen, die Prelltriller, auch den Doppeltriller, nebst unzähligen anderen Verzierungen des Clavichords erfand. Er spielte äusserst schwer und ebenso schön. Sein gebundener Styl, seine Manieren, seine Ausweichungen, seine harmonischen Kunstgriffe sind unerreichbar. So gross er als Solospieler ist, so schöpferisch seine Phantasien sind, so gross und erhaben seine Einbildungskraft, so gross ist er in der Begleitung. Wer begleitet wie Bach? Niemand! — wird ganz Europa antworten!"

1) Aesthetik der Tonkunst. S. 177.

Sind diese Urtheile schon überzeugend genug, so tritt ihnen das Zeugniss eines jüngeren Zeitgenossen hinzu, das jene alle weithin überwiegt.

Mozart hatte Em. Bach einige Jahre vor seinem Tode in Hamburg besucht und ihn auch auf seinem Silbermann'schen Instrumente phantasiren hören.

Als er bald darauf nach Leipzig kam, fragte ihn Doles über Bach's Spiel und Mozart antwortete ihm: „Er ist der Vater; wir sind die Buben. Wer von uns was Rechts kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, ist ein Lump. Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt schwerlich aus. Aber wie er's macht, — da steht ihm Keiner gleich. Mich hat er darum auch am liebsten auf der Orgel gehört, obschon ich langher wenig Uebung darauf habe. Das war ihm recht; und da hat er mich einmal über's andere an sich gedrückt, dass ich hätte schreien mögen[1])."

Muss es nicht, wenn man diese übereinstimmenden Schilderungen dessen, was Bach auf dem Claviere leistete liest, ganz natürlich erscheinen, dass seine Spielart als eine verloren gegangene betrachtet werden muss und dass die Schüler, die er ausgebildet hat, die Kunst ihres Meisters fortzusetzen nicht im Stande waren? Es war eben die Technik einer Kunst, die das folgende Zeitalter nicht mehr kannte, aus der sich aber durch Bach's geniale Mitwirkung in Lehre und Composition die moderne Spielart festgestellt hat, die Schule Seb. Bach's, theoretisch dargestellt von seinem Sohne Emanuel[2]).

So spann sich dies lange und glänzende Künstlerleben

---

[1]) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. Bd. 4. S. 308.

[2]) Neue Miscellanea, historischen. politischen und moralischen Inhalts. 7. Stck. Leipzig 1779.

Hört Ihr nicht der goldnen Töne Schwirren?
Ha! dies sind der Musen Melodeyn.
Zwischen Lorbeern glaubt ich hinzuirren,
Durch den heilgen Hain.

bis zu den Grenzen des hohen Greisenalters ab, ein Leben, dessen phantasiereiche innere Bewegung, dessen geniales Wirken und Schaffen von keiner romantischen Begebenheit, von keinem Einflusse dramatischen Charakters zu einer, äusserliche Interessen erregenden Erscheinung gestaltet worden ist. Em. Bach, der Künstler und Mensch, lebte in dem ruhigen Gleichmaass, das den Weisen von dem Drängen und Treiben der fortwirbelnden Strömungen des Tages abschliesst, ein Leben voller Ehrenhaftigkeit, voller Thätigkeit, Arbeit und mühevollem Fleiss, aber auch reich an Ehren, an Befriedigung und am Gelingen seines Tagewerks.

Was seinem Andenken einen besonders ehrenden Schimmer verleiht, ist die Pietät, mit der er, abweichend von seinem Verfahren hinsichtlich der Kunst der Fuge (siehe Th. I. S. 171 ff.), die Traditionen der Familie, der er entsprossen war, ehrte und zusammenhielt. Das Alt-Bachische Archiv, zur Zeit in Berlin, giebt davon Zeugniss. Wie wäre man jezt im Stande, den Künstlergeist der Vorfahren Emanuel's wie Sebastian Bach's mit so bestimmter Charakteristik zu erkennen, hätte er deren Arbeiten nicht gesammelt, deren Bildnisse aufbewahrt, deren Lebensumstände aufgezeichnet.

Dass er überhaupt ein Mann von allgemeinerer Auffassung der Kunst war, stellt sein gesammtes Leben, wie man es vor sich sieht, dar. Welches Interesse er für die Künstler seiner eignen Lebensperiode hatte, zeigte uns sein Nachlass, in welchem sich eine Sammlung von 376

Süsser Trug! Ein mächtger Saitenspieler
Hat durch Zaubertöne mich bethört.
Ha, nun kenn' ich Dich, Apollo's Schüler.
Seines Lobes werth!

Der nicht süsse Reizung bloss den Ohren,
Auch im Herzen wärmern Schlag erregt,
Wenn, im Wonnetaumel selbst verloren,
Er die Saiten schlägt.

Portraits vorfand, unter denen die Bildnisse von Abel, Agricola, F. Benda, G. Benda, Conciliani, der Cuzzoni, von Ebeling, Farinelli, Fasch, Friedrich dem Grossen, Gellert, Gerstenberg, Gessner, Gluck, den beiden Graun, Hagedorn, Händel, Hasse, der Faustina, von J. Haydn, Hiller, Hölty, Kirnberger (in Oel), Klopstock, Kuhnau, Lessing, der Mara, Marchand, Marpurg, Mattheson, Mos. Mendelssohn, Leop. Mozart (mit seiner Familie), Neefe, Pepusch, Pisendel, Quantz, Ramler, Reichardt, Rolle, Salimbeni, Schiörring, Schubarth, Senesino, Sturm, Sulzer, Telemann und die Silhouetten von Duscheck, Naumann und Wanhall befindlich waren[1]).

Aus seiner Familie besass er die Bildnisse seines Vaters und der Anna Magdalena, seiner Stiefmutter, desgl. das seines Grossvaters Ambrosius in Oel, ferner die Bilder von W. Friedemann, seiner Brüder in Bückeburg und London, und das des Hans Bach, des „Geigers mit der Narrenkappe und der Schelle auf der Schulter".

Mit Em. Bach starb die Schule seines Vaters aus, wenn auch hie und da noch ein Nachkomme derselben fortlebte. Aber mit ihm beginnt deren reiche Saat ihre Früchte zu bilden, deren die kommende Zeit sich erfreuen sollte. Mit ihm reicht die alte Schule der Polyphonie dem modernen Zeitalter die helfende leitende Hand in unser Jahrhundert hinein.

Von seinen letzten Tagen wissen wir nichts. „Ein bischen krank, dann wieder gesund", wie er an Grotthus geschrieben, so wird es wohl bis in seine letzten Tage ergangen sein. Im 74. Jahre des Lebens mögen wohl nur wenige besonders beglückte Naturen, wie er es zu thun vermochte, im Grossen und Kleinen künstlerisch fortzuwirken im Stande sein.

---

[1]) Nachlass-Katalog von 1790. S. 92 ff.

Aus seinem im Anhange abgedruckten Briefe an Westphal in Schwerin vom 20. November 1788 ersieht man, dass er in diesem seinem letzten Lebensjahre sehr leidend gewesen ist. Seine alte Krankheit, das Podagra, hatte ihm stark zugesetzt. Sein Leben erlosch naturgemäss und naturnothwendig durch das hohe Alter, das er erreicht hatte, in Folge einer Brustkrankheit.

Am 16. December 1788 wurde das Publikum von Hamburg durch folgende Bekanntmachung von dem Hinscheiden des greisen Meisters in Kenntniss gesetzt[1]):

„Hamburg, den 15. Dezember.

„Gestern hat unser Publikum einen sehr merkwürdigen und berühmten Mann verloren. Es starb Abends 10 Uhr, Herr Carl Philipp Emanuel Bach, Kapellmeister und seit dem 3. November 1767 hiesiger Musik-Director, im 75. Jahre seines Alters. Er war einer der grössten theoretischen und practischen Tonkünstler, der Schöpfer der wahren Art das Clavier zu spielen, der einsichtsvollste Kenner der Regeln der Harmonie oder des reinen Satzes; der genaueste Beobachter derselben, und ein Clavierspieler, der seines Gleichen in seiner Art wohl nie gehabt hat. Seine Compositionen sind Meisterstücke und werden vortrefflich bleiben, wenn der Wust von modernem Klingklang längst vergessen sein wird. Die Tonkunst verliert an ihm eine ihrer grössten Zierden, und der Name eines Carl Philipp Emanuel wird ihr auf immer heilig sein. Im Umgange war er ein aufgeweckter munterer Mann voll Witz und Laune, heiter und fröhlich in der Gesellschaft seiner Freunde, in deren Klagen über seinen Verlust sich auch die Thränen des Verfassers dieses Aufsatzes mischen, der das Glück hatte, mit der zärtlichsten Freundschaft des Wohlseligen beehrt zu werden."

---

1) Hamburger Unparth. Corresp. 1788. No. 201. Vermuthlich aus Cramer's Feder. Wörtlich dieselbe Bekanntmachung findet sich S. 3 der Mus. Real-Zeitung. (Speyer) 1789.

Dieser Bekanntmachung folgten verschiedene Gedichte:

„Als Zeus zur Götterlust jüngst ein Concert erwählte,
Und viele von Gefühl zu diesem Fest berief,
Fiel schnell ihm ein, dass zur Vollkommenheit noch eines fehlte.
Er sprach — und Bach entschlief.“

Ferner:

„Sein Geist lauscht nun der Engel Harfentönen,
Und an dem Thron des Ewigen
Hört er sein Heilig nun vom Chor der Seraphinen
Und fällt anbetend hin.“

Auch Vater Gleim, nur 5 Jahre jünger als Bach, der seit mehr als 30 Jahren seine Lieder durch Melodien geschmückt hatte, widmete ihm einen Nachruf[1]):

„Aus unsrer kleinen Welt voll, ach! so grosser Mängel
Ging in die grosse Welt und in's Concert der Engel
Nun auch der Eine Bach!
Sah seinen Einzigen schon wieder,
Und sang ihm seine deutschen Lieder!
Ha! Wann folg' ich ihm nach?

Gleim.“

Zwei Denkmäler sollten ihm gesetzt werden, das eine in der Michaeliskirche zu Hamburg, für welches der Sänger des Messias, Klopstock, des Verewigten Freund, folgende Grabschrift gefertigt hatte:

---

[1]) Hamburger Unparth. Corresp. 1788. No. 210. Reichardt besang den Tod des grossen Künstlers in seinem Musik. Kunstmagazin von 1791 (VIII) S. 93 wie folgt:

Es bildete die leise schaffende Natur
Jahrhunderte an diesem Manne;
In Kunstvollkommenheit erschien er uns.
Sie blickte tief ihm in die Seele,
Und sah . . . Schweig tief verehrend, Muse! . . .
Und sein Geschlecht erlosch mit ihm.

und fügte diesen Versen sonderbarer Weise folgenden Zusatz bei:

„Der majestätische Strom theilt seine höchste Fülle in vier Arme, schickt diese allen Weltgegenden zu und sie alle treffen auf Sümpfe, in denen sich die schöne Fluth unwiederbringlich verliert.“

„Steh' nicht still, Nachahmer,
Denn Du musst erröthen, wenn du bleibst.
Carl Philipp Emanuel Bach,
Der tiefsinnigste Harmonist,
Vereinte die Neuheit mit der Schönheit,
War gross
In der vom Worte geleiteten,
Noch grösser
In der kühnen sprachlosen Musik;
Uebertraf den Erfinder des Claviers,
Denn er erhob die Kunst des Spiels
Durch Lehre
Und Ausübung,
Bis zu dem Vollendeten.
Gebohren 1714, gestorben 1788."

Der Plan ist nicht zur Ausführung gekommen. Sobald über dem Grabhügel der Rasen zu sprossen beginnt, pflegt die Erinnerung der überlebenden Generation zu dunkeln, und was der Augenblick der Erregung und des Schmerzes nicht vollendet, beginnt meist einzuschlummern.

Auch das für seine Vaterstadt Weimar bestimmte Denkmal, für welches folgende Inschrift gleichfalls von Klopstock bestimmt war:

„Carl Philipp Emanuel Bach,
Sebastian's Sohn,
Wurde in Weimar geboren
Zur Freude der Einwohner;
Denn sie wussten,
Dass diesem Geschlechte
Die Musik erblich sei.
Wie die gute Vorbedeutung eintraf,
Höret ihr überall,
Und leset es auch
An seiner Urne in Hamburg,
Wo er starb."

ist nicht ausgeführt worden.

Die Zeichnungen zu beiden Denkmalen hatte der Baurath Ahrens in Hamburg gefertigt.

Von Bach waren verschiedene Portraits gezeichnet worden. Mit Forkel's Nachlass wurden die Silhouetten von ihm, seiner Gattin und seinen drei Kindern versteigert. Ein gestochnes Portrait von J. C. Krüger, in der Zeit seines hohen Alters gefertigt, zeigt Aehnlichkeit mit den Zügen Seb. Bach's, dabei eine angenehme, wohlwollende, edle Gesichtsbildung. Dem Kopfe fehlen die Symbole des Costüms der Zeit, Perücke und Zopf nicht. Das Ganze deutet darauf hin, dass Bach eher stark als mager gewesen sein müsse. Das Auge ist geistvoll, die stark gebogene Nase und die vorstehende Unterlippe geben dem Kopfe einen besonders charakteristischen Ausdruck. Dasselbe Portrait findet sich auf der Vignette zu dem Titel der Passionscantaten-Ausgabe von 1789 als Büste dargestellt, die von einem Engel, der eine Posaune in der Hand hält, mit dem Lorbeer gekrönt wird, während ein anderer Engel klagend am Fusse des mit dem Namen Bach bezeichneten Postamentes sitzt, vor ihm auf der Erde Flöte und Leier.

Ein anderes Bild, „aus Hochachtung gezeichnet" von A. Stöttrup, sollte nach Versicherung von Zeitgenossen ähnlicher als das vorige sein. Dasselbe ist von Skerl gestochen, „zur Schadloshaltung für die unglückliche Krüger'sche Verunstaltung". Im Ganzen finden sich auf ihm jedoch die Züge des Krüger'schen Portraits wieder, so dass beider Aehnlichkeit als feststehend angenommen werden darf. Auch einige Oelbilder existiren von ihm. Nach einem derselben, auf dem Kupferstich-Cabinet des K. Museums zu Berlin befindlich, ist das dem ersten Bande vorgestellte Portrait gefertigt.

Eine Büste Em. Bach's ist in dem Concertsaale des K. Schauspielhauses zu Berlin aufgestellt.

Als Haydn bei seiner zweiten Londoner Reise im Jahre 1795[1]) nach Hamburg kam, um Bach, von dessen Tode ihm nichts bekannt geworden war, persönlich kennen zu lernen, fand er von der ganzen Familie, deren Haus einst den Kunstfreunden so gastlich offen gestanden hatte, nur noch die Tochter am Leben[2]).

---

[1]) Griesinger, Biogr. Notizen über Haydn. P. 157.

[2]) „In der Nacht vom 19. auf den 20. dieses Monats entriss mir Gott meine geliebte Mutter, die Wittwe des sel. Kapellmeisters C. P. E. Bach, Johanna Maria, geb. Danneman, an den Folgen eines Schlagflusses im 71. Jahre ihres Alters. Diesen für mich höchst schmerzlichen Verlust mache ich hiedurch allen meinen auswärtigen Freunden bekannt.

Der bisher von meiner sel. Mutter geführte Handel mit den Musikalien meines sel. Vaters und Grossvaters wird inskünftige von mir mit der äussersten Aufmerksamkeit fortgesetzt werden.

Hamburg, den 29. Juli 1795.

Anna Carolina Philippina Bach."

Hamb. Corresp. 1795. No. 122.

Abschnitt II.

Wilhelm Friedemann Bach,

der Hallische,

und seine Brüder Johann Christoph Friedrich

und Johann Christian Bach.

Emanuel Bach's thätiges Wirken und Schaffen, das eine so umfangreiche Betrachtung in Anspruch genommen hat, sein ganzes Leben, wie es in treuem Bilde vor uns steht, war für die Kunst von der höchsten Bedeutung gewesen.

Was die Nachwelt von seinen Brüdern erfahren, die mit ihm den Sarg des Vaters umstanden hatten, stellt diese nicht auf die gleiche Höhe.

Indem der Verfasser sich anschickt, deren Lebensgang in skizzirter Weise zusammenzufassen, mag es ihm gestattet sein, hiebei von der chronologischen Reihefolge ihres Alters abzusehen. Er wird, nachdem er zusammengestellt haben wird, was von den weniger bedeutenden unter ihnen, Joh. Christoph Friedrich, dem Bückeburger, und Joh. Christian, dem Londoner, bekannt geworden, sein Werk mit Wilhelm Friedemann schliessen, der nach seinen Gaben und seiner Erziehung für die Kunst dem grossen Vater hätte am nächsten stehen sollen, und der sich, während er an dessen künstlerischer Art mit starrem Geiste festhielt, im äusseren Wesen am meisten von ihm entfernt hat.

Capitel VII.

Johann Christoph Friedrich Bach,

der Bückeburger.

Johann Christoph Friedrich Bach war am 21. Juni 1732 geboren, 18 Jahre jünger als Emanuel. So viel man von ihm weiss, hat er, wie jener, zuerst die Rechte studirt und sich dann der Musik gewidmet.

Er dürfte kaum je eine andere Stelle inne gehabt haben als die eines Concertmeisters am Hofe des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe, in dessen Diensten er bis zu seinem am 26. Januar 1795 erfolgten Tode verblieben ist.

Vor ihm war in Bückeburg ein Concertmeister Colonna mit 600 Rthlr. angestellt gewesen, der nebst dem mit 480 Rthlr. salarirten Compositeur Serini am 14. April 1756 entlassen worden war. Muthmasslich ist der damals 24jährige Johann Christoph Friedrich unmittelbar in deren Stelle getreten.

Die Genealogie der Bach'schen Familie weiss von ihm nichts zu sagen, als dass er eine musikalische Frau und Kinder gehabt habe, die musikalisch gewesen seien. Von seiner Frau weiss man, dass sie eine vorzügliche Sängerin war. Er selbst war ein fleissiger, frommer Mann, der ausser vielen Instrumentalsachen besonders auch Oratorien und Passionsmusiken componirt haben soll[1]), von denen aber nichts zurückgeblieben ist.

Sein Gehalt soll 1000 Rthlr. betragen haben, was für jene Zeit sehr viel gewesen sein würde. Man darf annehmen, dass Bach nur das Gehalt Colonna's von 600 Rthlrn. bezogen habe, dem später noch einige Zulagen hinzugetreten sind (siehe die amtlichen Schriften Anhang II.). Mit diesem Gehalte, dem Ertrage seines Unterrichts und dem Erlöse seiner Compositionen lebte er am Hofe des ausgezeichneten und geistvollen Herrn, dem er diente, hochgeehrt und voll Zufriedenheit. Wohl konnte seine Lebensstellung einem einfachen Sinne genügen, zumal wenn sie durch den Trieb zu treuer und gewissenhafter Pflichterfüllung und durch aufrichtige Hingabe an die Kunst getragen wurde. Denn jenes reizende Fleckchen deutschen Landes, mit seinen dunklen laubumkränzten Waldgebirgen und seinen lachen-

[1]) Hilgenfeld, Seb. Bach. S. 13.

den fruchtbaren Thalgründen ladet wie wenige zur Zufriedenheit, zu stillem Nachdenken und zu fröhlicher Arbeit ein.

Friedrich Bach's tiefe Einsichten in das Wesen der Harmonie und sein ungemein fertiges und geschmackvolles Clavierspiel, in dem er fast keine Schwierigkeiten mehr kannte[1]), haben ihn als ausübenden Künstler bemerkenswerth gemacht. Die Instrumente seiner Familie, Clavichord, Flügel, Fortepiano und Orgel waren auch die seinen.

Er hat viel geschrieben, sowohl für Gesang als für Instrumente und Clavier. Quartette, Concerte, Sonaten, Trios, Sinfonien und Cantaten sind von ihm bekannt. Auch geschieht einer angeblich von ihm gesetzten Oper „Pygmalion" Erwähnung. Das Musikalische Vielerlei (Th. I. S. 202) enthält allein 16 Stücke von seiner Composition. Em. Bach liess seiner Zeit in einem seiner Concerte zu Hamburg die Solocantate Ino (von Ramler gedichtet, 1786 im Clavierauszug erschienen) aufführen, und die Amerikanerin (von Gerstenberg, 1787 in Rinteln gedruckt) hatte sich einen gewissen Ruf erworben. Beide Arbeiten aber sind längst überlebt, und es würde schwer sein, ihnen das geringste Interesse abzugewinnen.

Denselben Charakter verhältnissmässiger Unbedeutendheit zeigen seine weltlichen Lieder sowie seine Clavier- und Instrumental-Compositionen. Sie gehen nicht über das Niveau des Mittelmässigen hinaus und erreichen kaum die schwächeren Arbeiten Emanuel's, an dessen Styl sie sich im Ganzen anschliessen.

Das Beste, was Chr. Friedrich geschrieben hat, ist in den Melodien der ersten und zweiten Sammlung von D. Balthasar Münter's geistlichen Liedern enthalten, die in den Jahren 1773 und 1774, das erste Heft kurz

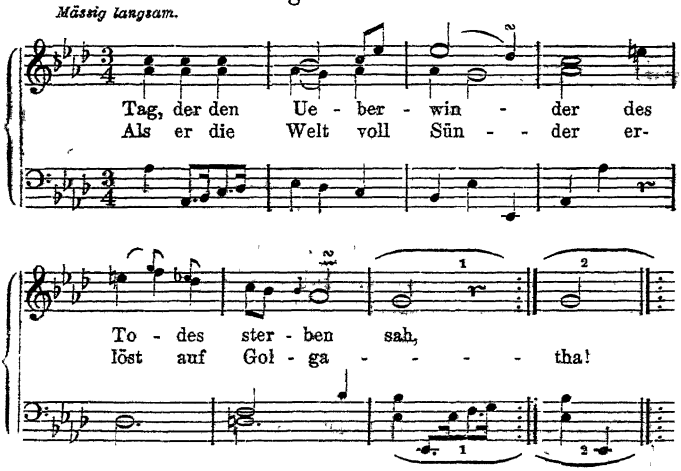
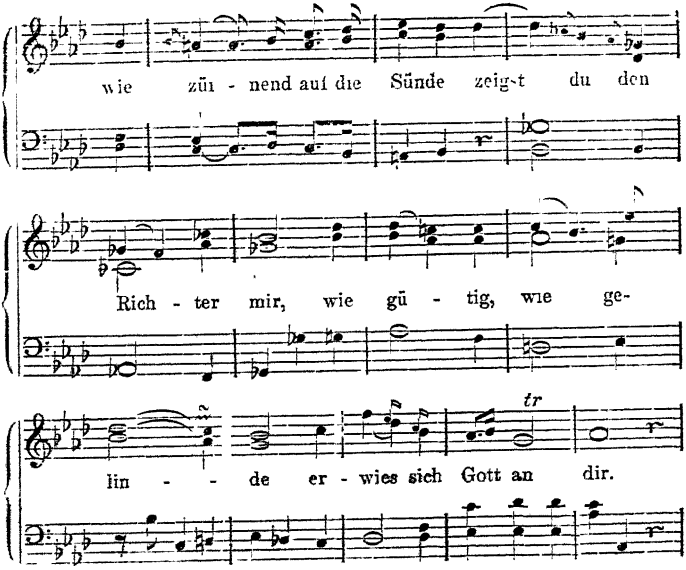
---

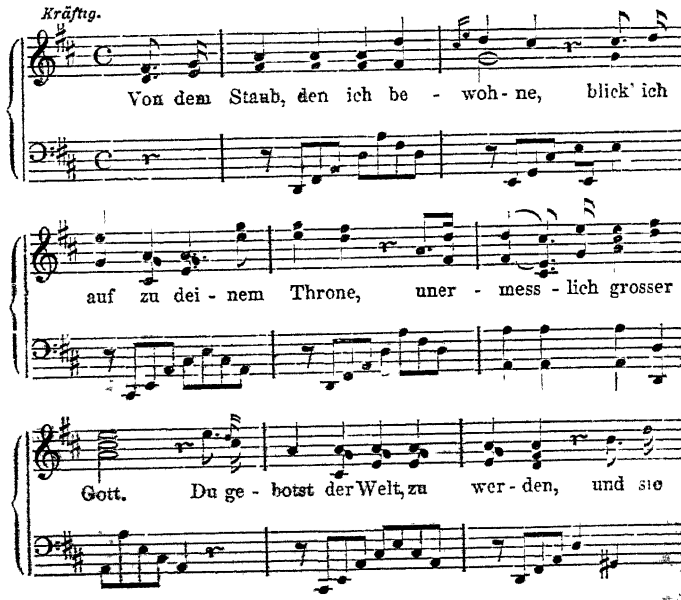
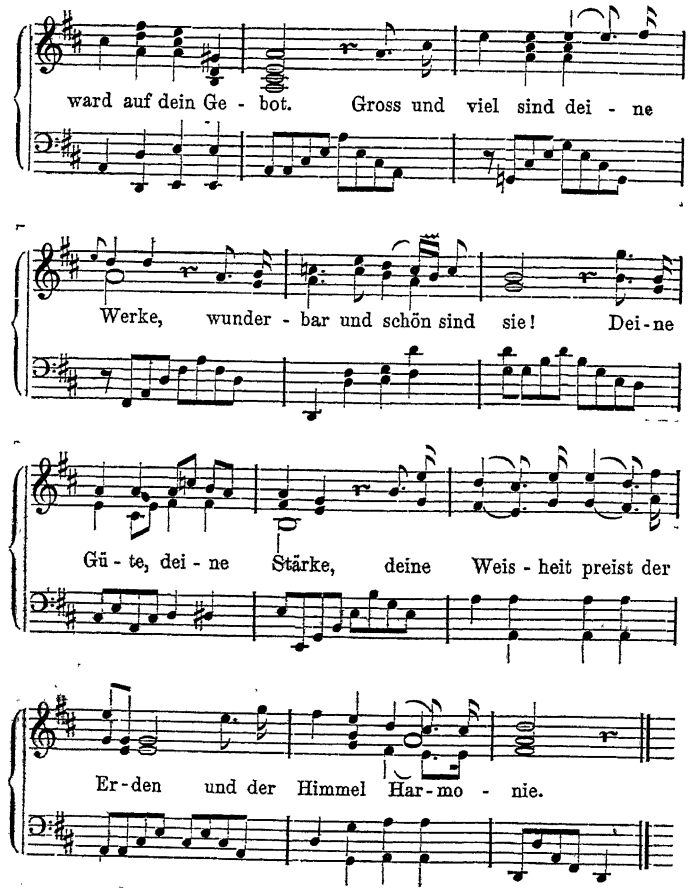
1) Mus. Almanach für Deutschland (Schwickert). 1782. S. 114. 1784. S. 151.

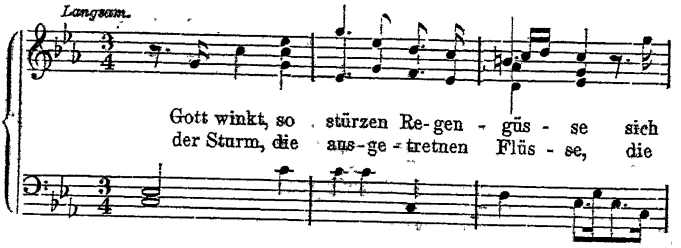
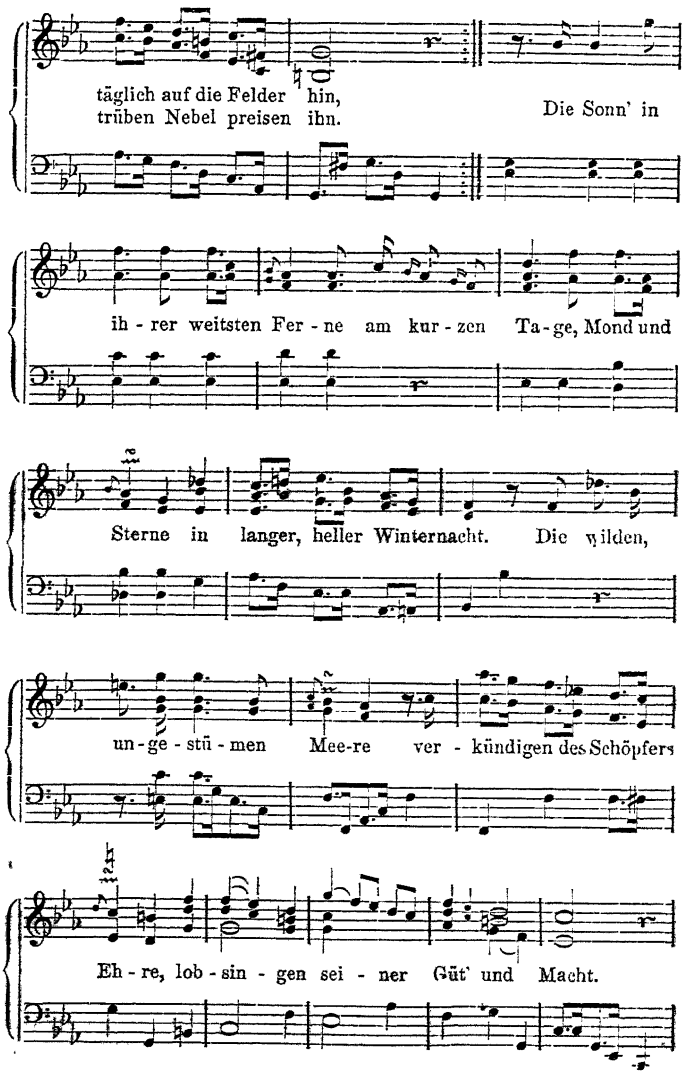
vor, das zweite kurz nach den Cramer'schen Psalmen erschienen waren. In dem ersten Hefte sind nur die Lieder No. 1. 2. 9. 11. und 20. von seiner Composition. Die zweite Sammlung ist ganz von ihm.

Es sind 51 Lieder in der Art der Gellert'schen Melodien seines Bruders, einfach, edel, zum Theil sehr schön, wie jene über die damals gewöhnliche Liederform weit hinausreichend, mit harmonisirter Begleitung, freilich von geringerer Tiefe als die geistlichen Lieder Emanuels. Dennoch zeigt sich in ihnen der Tonsetzer als der Sohn des alten Bach. Die Lieder: No. 3. Heiligkeit Gottes, No. 23. Dem Schöpfer, No. 26. Demuth, No. 33. Busslied, No. 40. Neujahrslied, No. 43. Herbstlied, No. 44. Lied im Winter, No. 47. Kraft des Gebets, No. 48. Gebet für Zweifler, wären werth gewesen, in den erschienenen Versuchen und Schriften über die Geschichte des deutschen Liedes Erwähnung zu finden. Sie vervollständigen das System, in welchem Emanuel Bach begonnen hatte dem Liede die bestimmte Form, dessen Inhalte geistige Tiefe zu geben. Da sie so gut als verschollen sind, so mag es gestattet sein einige von ihnen hier folgen zu lassen, zunächst:

Heiligkeit Gottes.



Dann No. 23. „Dem Schöpfer.“

Endlich No. 44. „Lied im Winter.“



Chr. Friedrich Bach, der vorzugsweise den Bahnen seines Bruders Emanuel gefolgt ist, hat auch wie dieser ein Sammelwerk von verschiedenen Musikstücken herausgegeben, die unter dem Namen der „musikalischen Ne-

benstunden“ bekannte Sammlung, welche im Jahre 1786 angekündigt und in 2 Heften erschienen ist. Nicht nur die Art des Unternehmens, auch die Bekanntmachung desselben im Publikum erinnert durchaus an die Weise, wie der ältere Bruder solche Dinge zu behandeln pflegte.

Nachricht an's Publikum[1]).

Noch immer ist sowohl in den Händen der Anfänger, als der Geübtern ein Mangel solcher Sammlungen von Clavierstücken, die sich durch Geschmack und angenehme Mannigfaltigkeit empfehlen. Daher glaub' ich nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn ich eine solche Sammlung dem Publico, besonders dem schöneren Theile desselben zu liefern mich erbiete. Sie dürfte in der Hoffnung einer hinlänglichen Anzahl Abonnenten unter dem Titel: Musikalische Nebenstunden, an's Licht treten. Adagios, Allegros, Menuetten, Arien, Prestos, Ariosos u. s. w. werden mit einander abwechseln; dann und wann sollen auch Auszüge aus ungedruckten, und folglich dem Publico noch unbekannten Cantaten geliefert werden. Das ganze Werk wird aber grösstentheils für Anfänger eingerichtet werden; Geübtere verlieren dabei nichts, indem ich versichere, dass alles neu und bis jetzt unbekannt sein soll. Alle Vierteljahr wird ein Heft von 12 Bogen in Folioformat erscheinen, worauf Jeder, dem zu abonniren beliebt, 16 Ggr. subscribirt, welche beim Empfang des Exemplars ausbezahlt werden. In Hamburg nimmt etc. . . . . Diejenigen Herren, die mich mit ihren Beiträgen gutigst beehren, werden eben so uneigennützig, als ich, bloss den Beifall des Publikums zum Augenmerk haben.

Bückeburg, den letzten May 1786.

J. Chr. Fr. Bach.

Das erste Heft dieser Sammlung hat der Verfasser, aller angewandten Mühe ungeachtet, wie so manches Andere, was zur Charakterisirung der Nachkommen des grossen Sebastian beizutragen geeignet wäre, nicht erlangen können.

Das zweite Heft enthält ausser dem Clavierauszuge der Amerikanerin eine Sonate für Clavier und Violine, G-dur $^2/_4$, 2 Märsche, ein Trinklied im May, zwei Rheinweinlieder („Ein Leben wie im Paradies“ und „Bekränzt mit Laub“) und ein Lied „Unser süssester Beruf“, 1 Villanella, 2 Anglaisen, ein Presto, Allegro

[1]) Hamb. Unparth. Corresp. 1786. No. 101.

und Adagio (das letztere den besseren Stücken angehörig, obwohl ohne besondere Tiefe), 2 Menuetten, Polonaisen und noch ein Allegro, ferner 1 Sonate aus 2 Sätzen bestehend (Allegro und Andantino), wohl das beste Stück der Sammlung, endlich 1 Rondo, sämmtlich von der Composition Friedrich Bach's.

Weiteren Fortgang scheint die Sache nicht gehabt zu haben, denn ein drittes Heft ist nicht erschienen.

Christoph Friedrich bietet als Mensch seinen Brüdern Christian und Friedemann gegenüber das wohlthuende Bild einer in sich zufriedenen, liebenswürdigen Natur, in der er Emanuel Bach nahe kam, mit dem er auch in brüderlich freundschaftlichem Verkehr geblieben ist.

Doch war in ihm das Talent offenbar geringer. Der göttliche Funke, der in seinen Brüdern lag, von zweien unter ihnen in niedrigen Leidenschaften erstickt wurde, glühte nur in geringerem Grade in ihm.

Er hatte ausser anderen Kindern einen Sohn, Wilhelm Friedrich Ernst, geb. am 27. Mai 1759, der sich gleichfalls der Musik widmete, die er zum Theil bei seinem Vater, zum Theil bei seinem Oheim in London erlernt hatte, bei dem er bis zu dessen Tode verblieben war. Er ist eine Zeit lang als Claviervirtuose mit grossem Beifall durch verschiedene Länder (Holland, Frankreich) gereist, und liess sich schliesslich in dem, dem Wohnsitz seines Vaters nahen Minden nieder. Als Friedrich Wilhelm II., Friedrich's des Grossen Nachfolger, nach seiner Thronbesteigung zum ersten Male dorthin kam, führte Wilhelm Bach ihm zu Ehren eine Cantate: „Westphalen's Freude, ihren viel geliebten König zu sehen", auf, welche den vollen Beifall des Königs erhielt, der bekanntlich ein besonderer Liebhaber und feiner Kenner der Musik war. Wilhelm Bach wurde nach Berlin berufen[1]), wo er lange Zeit als Kapellmeister zuerst bei der regie-

[1]) Musik. Corresp. (Speyer) 1791. S. 224.

renden, dann bei der nachmaligen, in Preussen so hochverehrten Königin Louise angestellt war. Er ist der Lehrer Friedrich Wilhelm's III. gewesen und hat auch die Brüder desselben, die Prinzen Wilhelm und Heinrich von Preussen unterrichtet. Letzterer, der sich später nach Rom zurückzog, hat ihm noch von dort aus eine Pension von 300 Rthlrn. ausgesetzt.

Er war ein Anhänger des strengen Styls und der alten Musik, dabei schüchtern und dem öffentlichen Auftreten abgeneigt. Deshalb ist auch von seinen Compositionen wenig gedruckt worden. Söhne hat er nicht gehabt. Er hatte die Freude, als der letzte welke Spross der einst so zahlreichen Familie der Bach an der Erinnerungsfeier Theil zu nehmen, welche Felix Mendelssohn 93 Jahre nach dem Tode Sebastian Bach's (am 23. April 1843) zu Leipzig veranstaltete. In seiner Gegenwart fand die Enthüllung des in der Nähe der Thomasschule zum Gedächtniss Sebastian's errichteten Denkmals statt.

Zwei Jahre später (am 22. December 1845) ist mit dem 86jährigen Greise der letzte Spross der Familie des grossen Cantors aus Leipzig zu Berlin zu Grabe getragen worden.

Seinem Vater sowenig als ihm war es vergönnt gewesen, den alten Ruhm ihres Geschlechts in die kommende Zeit hinüberzutragen. Aber Beide haben den Namen, der ihnen in gutem Klange überkommen war, mit Ehren geführt und in Ehren erhalten.

Capitel VIII.

Johann Christian Bach,
der Londoner.

Anders stand es mit den Brüdern Christian, dem Londoner, und Friedemann, dem Halleschen Bach. Beide sind eminente Künstler und grosse Tonsetzer gewesen. Aber

während der eine sein Talent vergeudet, der andere dasselbe unfruchtbar hat verkommen lassen, haben beide dem ehrlichen Namen ihrer Familie einen, ihm bis dahin unbekannten Makel aufgedruckt.

Obschon von beiden, insbesondere von Friedemann Bach sehr ausgezeichnete Arbeiten auf die Nachwelt gekommen sind, so zählen beide doch nicht zu denen, deren Wesen und Arbeit neue Bahnen eröffnet, neue Kunstzweige belebt, die vorhandenen höherer Vollendung, grösserer Vollkommenheit entgegengeführt hätte. Ihre Berechtigung für die Kunstgeschichte beruht vorzugsweise in ihrer Eigenschaft als Söhne eines grossen Vaters.

Doch ist das Absterben der Familie desselben ein so bedeutungsvolles Ereigniss, dass es selbst in seinen unwürdigen Sprossen ein Recht auf Beobachtung in Anspruch nehmen darf. Zweihundert Jahre hindurch hatte das Geschlecht der Bach seit dem Urvater Veit Thüringen und Sachsen mit zahlreichen Musikern versehen, die zum überwiegenden Theile zugleich Künstler gewesen waren. Aus ihm vor allen hatte sich die contrapunktische Schule recrutirt, deren glänzendster Schlussstein Sebastian Bach gewesen ist. Seine Schüler waren es, die zu Berlin in gemeinschaftlichem Wirken jene neue Schule gebildet hatten, durch welche die altklassische Musik im Gegensatz zu der von der Opernbühne her mehr und mehr um sich greifenden italienischen Geschmacksrichtung gepflegt und fortentwickelt wurde, und die in Em. Bach, Kirnberger, Marpurg, Nichelmann, Quantz, Agricola, den Benda's und selbst in Graun und seinem Bruder ihre Vertreter gefunden hatte.

Nun sollte das Geschlecht von der Welt abtreten.

Johann Christian, genannt der Mailänder oder der Londoner Bach, war im Jahre 1735 zu Leipzig geboren, der elfte Sohn Sebastian's. Bei seiner Geburt lebten ausser Wilhelm Friedemann, Emanuel und Christoph Friedrich noch drei andere Söhne desselben, von

denen Johann Gottfried Bernhard (Organist zu Mühlhausen) früh genug starb, David, der jüngste, blödsinnige, diesem bald folgte, und Gottfried Heinrich noch längere Zeit, bis 1761, ein unbekanntes Dasein geführt hat.

Als Sebastian Bach das müde Haupt zur ewigen Ruhe neigte, war Johann Christian 15 Jahre alt.

Der grosse Künstler hatte seine Familie in sorgenvoller Lage zurückgelassen. Anna Magdalena, die treue Gefährtin seines Lebens und seiner künstlerischen Grösse wie seiner Sorgen und Leiden vermochte nicht, den jüngsten der ihr gebliebenen Söhne, deren sie sieben geboren hatte, zu erziehen. Philipp Emanuel, auf den vor allen die Sorge für die Seinen gefallen war, nahm ihn zu sich nach Berlin, erzog und unterrichtete ihn dort[1]). Doch scheint das Künstlerblut bei ihm früh in Wallung gerathen zu sein. Die Bekanntschaft mit den italienischen Sängerinnen der Berliner Oper wirkte nicht eben vortheilhaft auf ihn ein, und vier Jahre später (1754) verliess er 19 Jahre alt seines Bruders Haus und Schule, wie die Heimath, um mit einer dieser Sängerinnen nach Italien zu gehen. In Mailand wurde er, der Lutheraner, nach kurzem Aufenthalt zum Kapellmeister an einer der dortigen Kirchen bestellt. Da blieb er, bis im Jahre 1759 Händel sein ruhmvolles Leben zu London geendigt hatte. Sofort eilte er dorthin und erhielt, etwa 24 Jahre alt, dessen Stelle als Musikmeister der Königin, ein Dienst, in welchem er bis zu seinem im 47. Lebensjahre erfolgten Tode (er starb Anfangs Januar 1782) verblieben ist[2]). So war der jüngste Sohn Sebastian Bach's an die Stelle jenes grossen Tonsetzers getreten, der, als er auf der Höhe seines Glanzes stand, es nicht hatte über sich gewinnen können, mit dem

---

[1]) Genealogie der Bach'schen Familie in der K. Bibl. zu Berlin.

[2]) Nach Pohl (Mozart und Haydn in London) hatte J. C. Bach dort am 2. Juni 1768 im Saale des Thatch d'House zum ersten Male öffentlich auf dem Pianoforte gespielt. Doch ist es kaum denkbar, dass er hiemit 9 Jahre nach seiner Anstellung gewartet haben sollte.

einfachen Cantor der Thomasschule in persönlichen Verkehr zu treten. Wohl hätte dieser Sohn im Hinblick hierauf sich gedrungen fühlen sollen, den Manen des Vaters in grossen Tonwerken sühnende Opfer zu bringen!

Aber was war ihm der Gedanke an den Vater, den er nur als Knabe gekannt, dessen Wirken und Streben er nie schätzen gelernt hatte! Leben wollte er und geniessen. Und so schlürfte er in dem berauschenden Tranke sinnlicher Lust das Vergessen seiner grossen Stellung und Aufgabe mit durstigen Zügen ein.

Sein Einkommen wurde auf 1500 Pfd. Sterling (gegen 10,000 Rthlr.) geschätzt[1]). Als er starb, hinterliess er gegen 30,000 Rthlr. Schulden. Er war mit Cecilia Grassi, einer seit 1767 bei der grossen Oper zu London sehr beliebten Sängerin verheirathet. Nach seinem Tode ging diese, durch eine Pension, welche die Königin ihr zahlen liess, vor Noth und Sorgen geschützt, nach Italien zurück[2]).

Kinder hat Christian Bach nicht gehabt.

Rochlitz sagt sehr treffend von ihm[3]): „So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accommodation in den Genius des Säculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, — hat wohl noch niemand wie dieser Bach gehabt. Er scheint sich ordentlich den Plan vorgesetzt zu haben, seinem Bruder in Hamburg zu beweisen, man könne gross sein und sich doch nach dem geringfügigen Geiste des Volkes bequemen. Der Erfolg bewies, dass er Unrecht hatte, denn sein Geist litt unter den Fesseln der Accommodation. Die hohe Theorie, die er aus den Rippen seines grossen Vaters anzog, umgab er mit dem Silberflor des modernen Geschmacks, — eine Riesin in Filet gehüllt. — Er war Meister in allen musikalischen Stylen. Buchstäblich war es wahr, was ein

---

1) Mus. Almanach. 1783. S. 142.
2) Hilgenfeld, J. S. Bach. S. 14.
3) Allg. Leipz. Mus.-Zeit., Jahrg. 8. S. 811.

englischer Dichter von ihm sang: „Bach stand auf des Olympos Gipfel und Polyhymnia kam ihm entgegen. Sie breitete die Silberarme um ihn und sprach: Ganz bist Du mein!“

„Seine Kirchenstücke haben viel Gründlichkeit, nur eine gewisse weltliche Miene, die den Geruch der Verwesung ankündigt. Seine Opern, die er in England, Italien und Deutschland setzte, verrathen alle den Herrschergeist im Gebiete der Tonkunst. Dieser Bach konnte sein was er wollte, und man verglich ihn mit Recht mit dem Proteus der Fabel. Jetzt sprudelte er als Wasser, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesengeist seines Vaters durch. — Sein Bruder in Hamburg schrieb ihm öfters: „Werde kein Kind!“ Er aber antwortete immer: „Ich muss stammeln, damit mich die Kinder verstehen.“

„Dass aber dieser ausserordentliche Mann auch in dem tiefsinnigen Style seines Bruders und Vaters arbeiten konnte, beweisen verschiedene Claviersonaten, die er zu London herausgab. Sonderlich ist eine Sonate von ihm aus F-moll bekannt, die mit den gründlichsten und besten Stücken dieser Art wetteifert.“

„Bach hat sich in allen Arten des musikalischen Styls fast mit gleichem Glücke gezeigt. Er arbeitete für die Kirche, für's Theater, für die Kammer. Er verfertigte tragische und komische Opern, ernste und scherzhafte Ballete. Natürlicher Fluss der Gedanken, liebliche Melodieen, reiche Instrumentkenntniss, überraschende Ausweichungen, herrliche Bearbeitung des Duetts, festliche Chöre nnd meisterhafter Recitativstil — charakterisiren seine ernsten Opern. Er schrieb deren sehr viele in Italien, England und Deutschland; und noch heute werden sie mit dem entschiedensten Beifall aufgeführt. Jomelli'sches Feuer, und den harmonischen Tiefsinn seines Bruders, in Hamburg — sucht man freilich in diesen seinen Opern

vergebens; aber Natur und Einfalt ersetzen diesen Mangel desto reichlicher. Das Zärtliche und Verliebte gelang ihm besser als das hohe Tragische. Seine scherzhafte Muse hat viel glückliche Einfälle: sie ist mehr witzig als launig, daher wurden seine komischen Opern in London nie lange goutirt. Seine Ballete in beiden Arten sind vortrefflich und dollmetschen den ganzen Sinn der Geberdensprache. — Seinen Kirchenstücken fehlt es nicht an Würde und Andacht. Er hat für Rom und Neapel einige Messen gesetzt, welche daselbst allgemeine Bewunderung erregten. Auch für London schrieb er einige Psalmen in wahrem antiken Geschmacke. Sein Te Deum laudamus ist eins der schönsten, die wir in Europa besitzen. Die Fugen und Chöre bearbeitete er mit grosser Kunst, ohne in Pedantismus zu fallen. — Seine Clavierconcerte, Sonaten u. s. w. mit und ohne Begleitung, gehören noch immer unter die Lieblingsstücke des Publikums. Bach spielte das Clavier selbst als Meister, zwar nicht mit der magischen Kraft seines Vaters oder Bruders in Hamburg, aber doch so, dass ihn Niemand in England übertraf. Weil er verliebter Komplexion war, so strebte er sehr nach dem Beifall der Damen. Dieser Umstand klärt vieles von seinem musikalischen Charakter auf. Seine Anschmiegung an den Modegeschmack, seine oft zu grosse Nachgiebigkeit, seine gefällige Condescendenz, da wo der Wohlgeschmack sank; das seinem grossen Geiste so wenig passende Tändeln; die oft wässerige Leichtigkeit in seinem Satze, da wo er von Natur zur Schwere geneigt war — all dies rührte von seiner allzu grossen Liebe für das weibliche Geschlecht her. Er war der Liebling der englischen Damen. Seine Sinfonien sind gross und prächtig, dieser Schreibart vollkommen angemessen und für Privatconcerte weit schicklicher, als die Jomelli'schen."

„Bach war einer der fleissigsten Tonsetzer, die jemals gelebt haben. Seine Stücke belaufen sich auf eine kaum glaubliche Zahl, worin der Vortrag ungemein abwechselnd

ist. Da Bach nur höchst selten seinem eigenen Geschmack folgte, da gleichsam immer ein Anderer schrieb als er selbst, so haben nur wenige seiner Stücke Ichheit und Originalität. Er selbst war deshalb mit seinen Stücken nie zufrieden, und wenn er lange auf dem Flügel gespielt hatte, so pflegte er immer mit einer tiefsinnigen Phantasie zu schliessen, und am Ende zu sagen: So würde Bach spielen, wenn er dürfte[1])!"

Dies eine Wort bezeichnet seine Stellung zur Kunst nicht minder wie das Andere, das er, als ihm einst einer seiner Freunde über sein leichtsinniges Leben und Componiren Vorwürfe machte und ihm das Beispiel seines Bruders und

---

1) Forkel hatte irgendwo gesagt, dass Christian Bach ein Volks-Componist gewesen sei.

Hierauf fragt Zelter in seinen nachgelassenen Notizen: „Was ist ein Volks-Componist?

Dieser Bach war ein ehrlicher Deutscher, der in England italienische Opern geschrieben hat, und das soll ein Volks-Componist seyn? Denn wenn er's nicht noch ist, so ist er es auch zu seiner Zeit nicht gewesen.

Wer ist denn das Volk, dessen Componist Bach war? Doch nicht die Damen und Herren, die seine italienische Arie nachseufzten?

Se cerca se dice
l'Amica dov'è?
l'Amica infelice
Rispondi: mori!
Ah nò si gran duolo
Non darle per me
Rispondi, ma solo
Piangendo, parti!

Dies ist eine von den Arien, welche gern gesungen wurden, weil man sie schön fand, aber noch einmal: Wer ist das Volk?

Was Hr. Forkel hier aber sagen zu wollen scheint, ist: der Londoner Bach sei ein gemeiner Componist für den Pöbel, und etwa deswegen allgemein beliebt gewesen. Doch ist er deswegen eben so wenig ein Volks-Componist, als das Volk von ihm (Hrn. Forkel ausgenommen) weiss. Er verzeihe es aber, wenn wir hiemit bemerken, dass ein Volks-Componist ein grosses und edles Genie sein kann, wie das Volk selbst in seiner wahren Bedeutung nichts anderes ist."

Erziehers Emanuel vorhielt, diesem antwortete[1]): „Mein Bruder lebt, um zu componiren, ich componire, um zu leben.“

So durfte Emanuel von ihm sagen[2]): „Inter nos, machte es anders, als der ehrliche Veit.“

Man kann von Niemandem, der das Leben im Taumel des Genusses auskosten will, verlangen, dass er ein grosser Künstler sein solle. So ist des jüngsten Bach's Künstlerthum und Künstlerruhm zu Grunde gegangen. Wie ein mächtiger Strom nicht selten im Sande verläuft, so verlor sich der edle Geist seines Vaters in der Verflachung und der sinnlichen Genusssucht dieses Sohnes, der, wie sein stets durstiger College Abel dem Wein, seinerseits den Frauen ergeben war, ohne dass er deshalb den Wein verschmäht hätte.

Nach einem von ihm vorhandenen Portrait war er ein schöner Mann von feurig edler vornehmer Gesichtsbildung, wie sie wohl den Damen seiner Zeit gefallen konnte.

An sich fehlte ihm auch ein edlerer Sinn nicht. Dies zeigt beispielsweise der kurze Brief, den er (leider ohne Datum und Jahreszahl) an einen Clavierspieler, Namens Krenschel in Dresden in französicher Sprache geschrieben hat. (Siehe Anhang II.)

Cramer's Magazin für Musik[3]) enthält eine Nachweisung seiner öffentlich bekannt gewordenen Werke, welche hier zu wiederholen nicht erforderlich sein dürfte. Sie bestanden in Clavier-Concerten mit und ohne Instrumental-Begleitung, in Trios, Sonaten, Sinfonien, Quartetten, Quintetten, verschiedenen Opern ernsten und komischen Inhalts, Ballets und einzelnen Gesangssachen in den damals gebräuchlichen verschiedenen Stylen, das Meiste in jener

---

1) Allg. Leipz. Mus. Ztg. Jahrg. 29. S. 876.
2) Genealogie der Familie Bach. (K. Bibl. zu Berlin.)
3) 1783. Th. I. S. 194.

oberflächlich melodiösen Manier, die eine Zeit lang für die musterhafteste Schreibart in der Musik galt.

In den von ihm und Abel dirigirten Concerten zu London und auch später noch wurde öfter eine von ihm componirte Sinfonie für 2 Orchester aufgeführt. Eine seiner Opern: la Clemenza di Scipione ist noch im Jahre 1805, durch Elisabeth Billington, eine berühmte Sängerin aus dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts, die eine Zeit lang (etwa um 1775) seine Schülerin gewesen war, auf die Bühne gebracht worden[1]). Zu den sonst von ihm componirten Opern gehörten[2]): Orféo, Catone, Especie di tormanto, Demofonte, Gioas Re di Guida, La confusa smaritata.

Nach Junker[3]) wäre J. Chr. Bach auch von dem Kurfürsten Carl Theodor zur Schöpfung einer Oper nach Mannheim berufen worden, wovon dort freilich nichts bekannt ist.

Nicht alle seine musikalischen Sünden, die der Oeffentlichkeit anheimgefallen, sind ihm voll anzurechnen. In einem Briefe vom Jahre 1783 aus London[4]) heisst es: „Sie müssen sich nicht wundern, wenn man so oft Werke von Bach und Abel im Stiche sieht, die man in Deutschland für mittelmässig oder unter der Würde dieser beiden berühmten Männer gehalten hat. Dies verhielt sich so: Beider Werke, die sie für's Publikum bestimmt hatten, gaben sie an Brenner und Walker zu stechen, die dafür reichlich bezahlten. Alles Andere ist ganz wider Wissen und Willen derselben entwandt und ohne Erlaubniss, ja sogar Einiges falsch unter J. C. Bach's Namen gestochen worden. Die Entwendung ist folgendermassen geschehen. Da man von denselben selbst nichts erhalten

---

1) Pohl. Mozart und Haydn in London. S. 15 u. 326.

2) Katalog von Musikalien von Westphal in Hamburg. 1782 und Nachlass-Katalog von Paul Scheel in Itzehoe.

3) Skizzen. (Bern) 1776. S. 15.

4) Cramer's Magazin f. Musik. 1783. Th. I. S. 553.

können und nicht hinlänglich bezahlen wollen, so hat man gesucht, Abschriften von den kleinen Aufsätzen, so sie für Scholaren an Quartetten, Trio's etc. für verschiedene Häuser gemacht, zu erhalten, diese zusammengesetzt, so gestochen und in der Stille verkauft. Kaum hatten nun andere neue Werke von diesen Autoren, besonders mit Bach's Namen gesehen, so wurden sie wieder nachgestochen und so als ächte Werke dieser so beliebten und grossen Männer verbreitet, und dadurch ward zugleich die Ehre und der gute Name dieser Verfasser gekränkt."

Mag hienach manche seiner Arbeiten nicht zur Veröffentlichung bestimmt gewesen sein, in jedem Falle war J. C. Bach, der sein Talent, die Genialität, die den Stempel ihres Ursprungs nicht verläugnen konnte, mit Leichtsinn vergeudete, das grelle Gegenbild seines ernsten, frommen, vom Dienste seines Gottes und von der Verehrung seiner heiligen Kunst so tief durchdrungenen Vaters. Er war aber auch zugleich ein merkwürdiges Seitenstück zu seinem ältesten Bruder Friedemann, der bei gleichen Gaben mit tieferem Wissen und mit weit überlegenen Kräften, wie er an den Klippen strandete, an denen das Leben grade die bevorzugten Geister so gern vorüberführt, um ihre Aechtheit im Kampfe zu prüfen und — wenn sie sich nicht bewährt, sie an ihnen zerschellen zu lassen.

Würde es sich lohnen mit mühsamer Sorgfalt herauszusuchen und der jetzt lebenden Generation darzulegen, was etwa an Körnern edlen Goldes in seinen Arbeiten verstreut gefunden werden könnte? Joh. Christian Bach hat seine Zeit und in ihr seine Kunst nicht gefördert. Nur dass er der Sohn des grossen Sebastian war, rettet den Namen des einst Vielbewunderten vor Vergessenheit.

Capitel IX.

Wilhelm Friedemann Bach,

der Hallische.

Wird dies traurige Schlussurtheil über ein verfehltes Leben nicht auch auf Wilhelm Friedemann Anwendung finden, der, Sebastian Bach's Erstgeborener, vor allem die Aufgabe zu erfüllen gehabt hätte, den Namen, den ihm ein seltenes Geschick in so reinem edlen Glanze überwiesen hatte, fleckenlos zu erhalten, des Vaters künstlerische Thätigkeit im Sinn des Fortschritts weiter zu führen, die Kunst selbst als ein heiliges Vermächtniss zu betrachten, das ihm jener, von unendlich höherm Werthe als Reichthum und Schätze dieser Erde, hinterlassen hatte? Mit schmerzlichem Zweifel weilt der Blick der Nachwelt auf diesem Lieblingssohne des grossen Tonsetzers, in dessem Geiste die seltenen Gaben des Vaters neu verjüngt emporzublühen schienen.

Wilhelm Friedemann war im Jahre 1710 zu Weimar geboren, der erste von den 21 Kindern Seb. Bach's, der älteste seiner 12 Söhne.

Mit welcher Liebe hatte der Vater diesen Sohn empfangen, gehegt, unterrichtet, erzogen!.

Von seiner Jugend ist kaum mehr bekannt als von der Emanuel's. Man weiss nur, dass sich in ihm sehr früh die seltenste Befähigung für die Musik zeigte, dass er im Clavier- und Orgelspiel bald Meister war und der verwickeltsten Aufgaben im Contrapunkt mit spielender Leichtigkeit Herr wurde.

Als Sebastian Bach im Jahre 1722 von Cöthen nach Leipzig zog, war Friedemann 12 Jahr alt. Damals bereits hatte der Vater für ihn seine 6 Sonaten oder Trios

für 2 Claviere mit obligatem Pedal geschrieben, um ihn für das Orgelspiel vorzubereiten[1]). Wer diese wunderbaren Stücke kennt, der wird erstaunt sein zu erfahren, dass sie für einen 12jährigen Knaben gesetzt waren. Nicht weniger aber wird es ihn mit ehrerbietiger Bewunderung erfüllen, dass es dem Vater vergönnt gewesen war, in diese Knaben-Sonaten einen solchen Schatz harmonischer Tiefe und Kunst, eine so eigenthümliche Besonderheit der Gedanken niederlegen zu dürfen. Friedemann's Auffassungsfähigkeit war eben seinem grossen Gedankenfluge bereits gewachsen.

Aber er sollte nicht bloss Clavier- und Orgelspieler werden. Aus eigner Erfahrung hatte Sebastian gelernt, dass ein Tonsetzer, der über die Gewöhnlichkeit hinaus will, vor allem der Violine als des Hauptinstruments für Orchester- und Kammermusik Herr sein müsse. So liess er ihm von seinem 15. Jahre ab durch den damaligen Herzogl. Merseburg'schen Concertmeister J. J. Graun, der später in die Kapelle Friedrich's des Grossen getreten ist, Unterricht auf der Violine geben, damit er nach der Natur dieses Instruments setzen lerne. Durch diesen Unterricht ist Friedemann ein vorzüglicher Violinspieler geworden.

Dass er zugleich die Thomasschule besuchte, ist selbstverständlich. „Nach öffentlicher Valediction von derselben schritt er zu den höheren[2]) Wissenschaften auf der Universität Leipzig, allwo er unter den Professoribus Jöches und Ernesti die Philosophie und insbesondere unter Dr. Rüdiger die Vernunftlehre studirte. Ueber die Institutiones hörte er die Herren Dr. Köstner und Dr. Joachim und bey diesem letzterm besonders die Pandecten, bey dem Herrn Dr. Stieglitz Wechselrecht, und bey den Herren Professoribus Haussen und Richter die Mathe-

---

1) Forkel, Seb. Bach's Leben und Werke. S. 60.
2) Marpurg's histor. krit. Beiträge. Bd. I. S. 431.

matik.“ Diese authentischen Mittheilungen zeigen, dass die Studien, denen Friedemann in Leipzig oblag, keineswegs bloss formeller Natur gewesen sind. Die Mathematik, eine Wissenschaft, die im vorigen Jahrhundert vielfach auf die Theorie der Musik und die Ausmessungen der Töne angewendet wurde, hat er später noch, als er in Dresden Organist an der Sophienkirche geworden war, bei dem „sehr geschickten Commissions-Rath und Hofmathematikus Walz“ fortgesetzt und „dabei noch die Algebra fleissig geübt.“

So hätte, wenn schon seine Schulzeit in jene Epoche der Thomasschule gefallen war, in der sich unter dem altgewordenen Rector J. H. Ernesti eine gewisse Auflösung der Disciplin und inneren Ordnung eingeschleppt hatte, doch seine wissenschaftliche Bildung eine sorgfaltige und gründliche sein müssen. Mindestens hat es ihm an der Gelegenheit, solche zu erwerben, nicht gefehlt. Gleichzeitig war er zum vollendeten Musiker herangereift, der seinerseits den Schülern seines Vaters Unterricht zu ertheilen vermochte. Unter Anderen gab er im Jahre 1730, also da er 20 Jahr alt war, an Nichelmann Clavier-Unterricht[1]), während dieser bei seinem Vater die Theorie der Musik studirte. Und dass dieser Unterricht kein geringer gewesen sein kann, ist daraus ersichtlich, dass Nichelmann später gleichzeitig mit Em. Bach in der Kapelle Friedrich's des Grossen als Cembalist fungiren konnte.

Seb. Bach's Liebe war vorzugsweise diesem seinem Erstgebornen zugewendet, der, wie er glaubte, ihn selbst weit übertreffen würde. Er trennte sich nur ungern von ihm und nahm ihn, wenn er auf Reisen ging, mit sich. „Friedemann,“ pflegte er zu sagen, wenn es nach Dresden gehen sollte, wohin ihn die berühmte Oper unter Hasse's Leitung und mit dem Wundergesange der Faustina zog

---

[1]) Marpurg's histor. krit. Beiträge. Bd. I. S. 433.

— „wollen wir nicht einmal wieder die schönen Dresdner Liederchen hören?“ Die Vorliebe für die Begleitung dieses Sohnes auf Reisen hielt bis in seine späteste Lebenszeit an. Es ist bekannt, dass er ihn noch im Jahre 1747 auf der Reise nach Potsdam zu dem grossen Konige mit sich genommen hat.

Ueberhaupt scheint Friedemann mit seinem sinnigen träumerischen Wesen und seinem in musikalischer Beziehung sich ganz und gar in die contrapunktischen Tiefen der Kunst versenkenden Streben eine Vertrauensperson für den Vater gewesen zu sein, der wohl kaum ahnen konnte, zu welchen Folgen bei der besonderen Richtung seiner musikalischen Anlagen dieses starre Anklammern an den formellen Theil der Kunst, dieses einseitige Erfassen derselben führen werde. So beauftragte er, der damals krank war, im Jahre 1729, als Händel von Italien aus vor seiner Rückkehr nach London seinen zweiten Besuch in Halle machte, den 19jährigen Sohn, dorthin zu fahren und den berühmten Kunstgefährten zu ihm nach Leipzig einzuladen. Es ist bekannt, dass diese Sendung keinen Erfolg hatte, da Händel das Zusammentreffen mit Seb. Bach zu vermeiden suchte[1]).

In jedem Falle hätten diese Reisen, der bevorzugte Verkehr mit dem Vater und die Bekanntschaft mit den vielen grossen Künstlern, die dessen Haus besuchten, dazu beitragen können, Friedemann's Gesichtskreise zu erweitern, seine Ansichten und das Verständniss für die Aufgabe seines Lebens abzuklären, seiner Bildung einen universellen Charakter zu geben. Wohl kaum konnten alle Bedingungen hiefür in höherem Grade vereinigt werden, als wie sie sich eben ihm darboten.

Mehr und mehr suchte der Vater sich ihm geistig mitzutheilen, die ganze Kraft und Fülle seines gewaltigen Wissens und Erkennens auf ihn zu übertragen. Sein

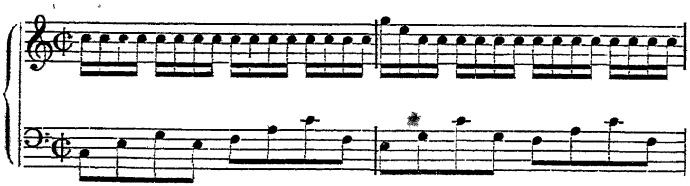
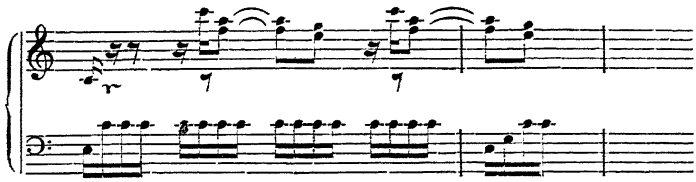
---

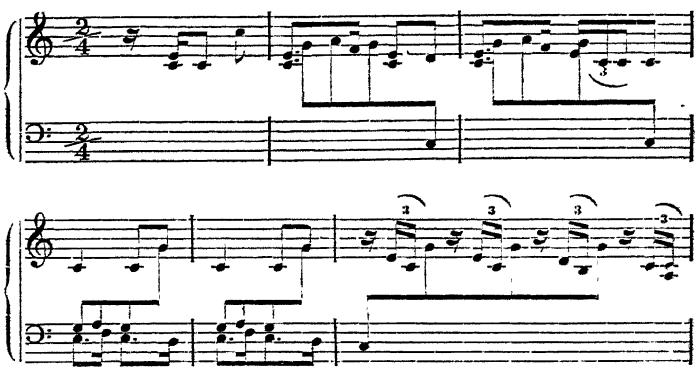
[1]) Bitter, J. S. Bach. Th. II. S. 5.

Bruder Philipp Emanuel durfte daher auch mit Recht von ihm sagen[1]): „Er konnte unsern Vater eher ersetzen, als wir alle zusammengenommen.“

Er war nach Allem, was von ihm bekannt geworden, der stärkste Orgelspieler seiner Zeit. Seine Fertigkeit und Gewalt auf diesem Instrumente waren unglaublich. Der Zuhörer traute, indem er dem wunderbaren Gange seines Spiels folgte, seinen Augen und Ohren nicht[2]). Die Hoheit, Würde und Macht desselben erregten heilige Schauer. Seine Phantasien waren so reich, neu und fremdartig überraschend, dass öfters selbst der geübteste Harmonist Mühe hatte seinem Schwunge zu folgen[3]). Forkel sagt von ihm[4]): „Wenn ich ihn auf dem Klaviere hörte, war alles zierlich, fein. Hörte ich ihn auf der Orgel, so überfielen mich heilige Schauer. Hier war alles gross und feierlich.“

Von Friedemann's älteren Compositionen ist ausser einzelnen kleinen Studienstücken so gut als Nichts bekannt. Es ist daher auch sehr schwer zu sagen, wann und wie sich sein Compositionstalent entwickelt habe. Seinen frühesten Arbeiten gehören offenbar die dem Genre der damals beliebten Charakterstücke beizuzählenden 1. La Reveille und 2. L'imitation de la chasse an, von denen sich Abschriften auf der K. Bibliothek zu Berlin befinden. Beides sind kleine Salonstücke in dem heutigen Sinne des Worts, nicht ohne eine gewisse Eleganz gesetzt.

Das erstere, in C-dur Allabreve,

1) Leipz. Allg. Mus.-Z. II. S. 829.
2) Reichardt, Mus. Almanach. 1796.
3) Mus. Almanach (Schwickert). 1782. S. 120.
4) Leben und Werke Seb. Bach's. S. 18.

ist leicht dahinspielend, sehr gefällig, voll von Leben, vielfach modulirend und ohne Ansprüche an besondere techni sche Fertigkeit.

Das zweite, C-dur $^2/_4$,

ist höchst charakteristisch, vielleicht nicht durchweg als jagdmässig zu betrachten, obschon es offenbar eine über Stock und Stein dahineilende Parforcejagd darstellen soll. Es erfordert wegen des fortwährend nothwendigen Ueberschlagens der Hände eine gewisse Uebung und vorgeschrittenere Technik.

Die Art, wie dieses Stück gesetzt ist, und der Charakter der Reveille, welche offenbar den Stücken von Couperin und Muffat nachgebildet ist, zeigen eben, dass diese Compositionen der Jugendzeit Friedemann's angehören müssen. Dies darf um so mehr als wahrscheinlich angenommen werden, als bekanntlich Seb. Bach eine grosse Verehrung für Couperin und die französische Spielart hatte; dies musste sich auf seine Schüler übertragen,

wie das Beispiel Emanuel Bach's deutlich beweisst. Von diesem Gesichtspunkt aus und als Zeichen des Bildungsganges, den Friedemann's musikalische Entwickelung genommen hat, sind beide Stücke jedenfalls von nicht geringem Interesse.

Friedemann, der weiterhin so viel Proben eigenthümlicher Lebensfremdheit gegeben hat, dass von ihm allein mehr Anekdoten aufbewahrt sind, als von seinem Vater und seinen Brüdern zusammengenommen, scheint schon als junger Mensch zerstreut und sonderbar genug gewesen zu sein, um selbst mit der beschränkten Umgebung des Hauses nicht ausser Conflict zu bleiben.

Er war ein vertrauter Freund von Doles, der während der Dreissiger Jahre im Hause seines Vaters die Musik studirte. Einst wollte Friedemann diesen auf seiner Stube besuchen, fand ihn dort aber nicht und setzte sich, um ihn zu erwarten, an den Tisch, wohin man eben das Abendessen für Doles auf Kohlen gestellt hatte[1]). In seine Träumereien versunken, nimmt er das Essen herunter, verzehrt es bis auf den lezten Rest und wird dann zu seiner Familie zum Essen gerufen. Ruhig räumt er zusammen, steckt dabei Messer, Gabel und Löffel in die Tasche, setzt sich mit den Seinen wieder zu Tisch und speist ohne Weiteres noch einmal. Doles kommt nach Haus, findet das leere Geschirr, vermisst sein Besteck, fragt, wer auf seinem Zimmer gewesen, hört, dass Friedemann dort war, geht zu ihm und macht ihm Vorhaltungen darüber, dass er sein Abendessen verzehrt und sein Besteck mitgenommen habe. Dieser sehr erstaunt weist die Zumuthung des Freundes ab, und wird, als dieser sein Besteck von ihm zurückfordert, im höchsten Grade aufgebracht. Er springt auf und droht Doles, dass er ihn zum Diebe machen wolle. Dieser, dem starken und faustrechten Gegner nicht gewachsen, flieht; Friedemann will

[1]) Allg. Leipz. Mus.-Zeit. II. (1800) S. 830.

ihm nach, seine Geschwister halten ihn, man hört das Klappern in seiner Rocktasche und zieht das Besteck heraus. Friedemann stutzt. Er ruft den Freund zurück und bittet ihn um Vergebung. Wahrend aber die Anderen über seine Verkehrtheit lachen, weiss er nichts zu sagen, als: „Wo ich nur all den Appetit herbekommen haben mag!“

Unter solchen äusseren und inneren Verhältnissen war Friedemann zum Jüngling herangereift und hatte endlich ein Alter erreicht, in welchem er nach der Sitte der Vorfahren und dem Gebrauche der Zeit seine Kräfte prüfen, sich Haus und Herd selbst gründen sollte. Die Studienzeit war mit dem 23. Lebensjahre vorüber. Nichts konnte ihn mehr veranlassen, in dem von Geschwistern und Schülern überfüllten Hause des Vaters zu bleiben.

Im Jahre 1733 war die Organistenstelle an der Sophienkirche zu Dresden erledigt. Am 7. Juni meldete er sich von Leipzig aus mittelst folgenden dort am 12. Juni präsentirten Schreibens um die Stelle[1]):

„Magnifice!

Hochedelgeborne, Hoch- und Wohledle, Hoch- und Wohlgelahrte, auch Hoch- und Wohlweise Herren, Hochgeneigteste Gönner.

Eu. Hochedelgeb. Herrlichk. sonderbare Güte und Sorgfalt, mit welcher Dieselben jedermann, so nur Dero hülfreiche Hand verlanget, zugethan, kan voritzo genug seyn, mich in meiner Hoffnung zu unterstützen; Massen überdiess Eu. Magnific. u. Hochedelgeb. Herrlichk. angebohrne Leutseeligkeit mich fast zwingen solte zu glauben, es werde auch vor diessmahl meine unterthänige Bitte einigermassen statt finden. Es wird nehmlich Eu. Magnific. und Hochedelgeb. Herrlichk. nicht unbewust seyn, Was massen der Herr Pezold, gewesener Organist bey der Sophien-Kirche dieses Zeitliche gesegnet, und also dessen vacante station mit einem subjecto wieder zu ersetzen; Wenn demnach bey Eu. Magnific. und Hochedelgeb. Herrlichkeit als einen competenten mich gehorsamst melden wolte (obgleich Derer kein Mangel seyn dörffte). Als ergeht an Eu. Magnific. und Hochedelgeb. Herrlichk. meine unterthänige Bitte, dass dieselben gnädig geruhen wollen, bey dieser Vacance meine Wenigkeit in hohe Consideration zu ziehen, und nebst anderen Competenten mich zur Probe gnädig zu admittiren.

---

[1]) Acta des Stadt-Raths zu Dresden, den Organistendienst an der Sophienkirche betr. 1733—1842. Sect. III. Cop. VII. No. 67. Fol. 10.

Vor diese hohe Gnade verharre Zeit Lebens in devotesten respect
Eu. Magnificence und Hochedelgeb. Herrlichk.
gantz unterthäniger gehorsamster Diener
Leipzig d. 7. Juny ao. 1733.
Wilhelm Friedemann Bach."

Eigenthümlich genug nimmt sich dies Schreiben aus, wenn man daran denkt, dass dasselbe von einem jungen Manne herrührte, der nach erlangter wissenschaftlicher Vorbildung auf der Thomasschule 4 Jahre lang zu Leipzig die Rechte und die Philosophie als sein Hauptstudium getrieben hatte.

Der Brief ist übrigens ganz von seiner Hand, in sehr ausgeschriebener, fester, an Sebastian Bach erinnernder Handschrift geschrieben[1]) und mit den eigenthümlichen Redewendungen jener Zeit, wie man sieht, reichlich durchflochten.

An demselben Tage ging ein zweites Schreiben in sehr ähnlichen Ausdrücken (siehe Anhang II.) an den Apellationsgerichtsrath und Stadtsyndicus Schröter, damals Consul regens (dirigirender Bürgermeister) zu Dresden ab, in welchem die gleiche Bitte vorgetragen wurde, und welches sich gleichfalls in eigenhändiger Schrift Wilhelm Friedemann's durch eine in sonderbarem Französisch geschriebene Adresse auszeichnet. Der genannte Bürgermeister scheint ein persönlicher Gönner der Familie Bach gewesen zu sein. Denn nachdem bereits im Monat May verschiedene andere Gesuche um dieselbe Stelle ein-

---

[1]) Auch Friedemann's Notenschrift war der des Vaters nicht unähnlich, zumeist fest und bestimmt. Correcturen finden sich bei ihm nicht häufig. Dagegen benutzte auch er die leeren Systeme seiner Partituren in den Cantaten, um diese mit Arien und Recitativen zu füllen. Am Anfange der Cantaten findet sich nicht selten das von Sebastian Bach her bekannte J. J. (Jesu juva) und am Schluss das S. D. G. (Soli Deo Gloria).

Wäre er weniger diesen Aeusserlichkeiten des Vaters gefolgt, als dessen grossem Streben, seiner klaren Gewissenhaftigkeit gegen die Kunst und die Menschen, seinem Fleiss und der Treue des Handelns gegen seine Familie!

gegangen waren, wurde auf dieses persönliche Schreiben sofort unterm 9. Juni verfügt[1]): „dass auf nechstkommenden 22. Juni Nachmittags umb 3 Uhr in der Sophien-Kirchen auff dasiger Orgel von Wilhelm Friedemann Bachen, Christoph Schaffrathen, und Johann Christian Stoyen eine Probe gerichtet und sodann einer unter ihnen, der am besten bestünde, zum Organisten in bemeldter Kirchen erwehlet werden sollte."

Das Protokoll über diese Probe ist im Anhange abgedruckt. Weshalb andre Competenten, als Christian Heinrich Gräbner, der in seiner Eingabe vom 28. May[2]) sagt, dass er „durch geschickte Anführung des berühmten Organisten in Leipzig, Herrn Kapellmeisters Bach, qualificirt gemacht sei," ferner Johann Samuel Kayser, Königl. Kammermusikus zu Dresden, Johann Gottfried Stübner, Organist zu St. Annen, und Carl Hartwig, Theol. und Mus. studiosus, der sich, wie er anführt, „von Jugend auff zum Clavier appliciret, wie er dann vom Capellmeister Bach in Leipzig profitiret[3])," warum diese Personen zur Orgelprobe nicht zugelassen worden sind, obschon sie sich rechtzeitig gemeldet hatten, das ergiebt sich aus den Acten nicht.

Die Probe fand in Gegenwart des Kapellmeisters Hebenstreit statt. Dieser erklärte sich für Friedemann Bach, der denn auch am 23. Juni, da er „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste anerkannt und er sich auch bei der Probe am besten exhibiret, wegen seiner Geschicklichkeit" einstimmig zum Organisten der Sophienkirche erwählt und ihm folgende Instruction ertheilt wurde[4]):

---

[1]) Acta des Stadt-Raths. Fol. 12.
[2]) Ibid. Fol. 1.
[3]) Ibid. Fol. 9.
[4]) Ibid. Fol. 15. 16.

„Instruction
vor Herrn Wilhelm Friedemann Bach,
Organisten bey der Sophien-Kirche.

Demnach nach Herrrn Christian Pezold's gewesenen Organisten in der Sophien-Kirche allhier erfolgtem Ableben, unter anderen Competenten sich Herr Wilhelm Friedemann Bach zu solchem vacanten Dienst angemeldet, er auch bey gehaltner Probe seine Geschicklichkeit auf der Orgel in besagter Kirche dergestallt erwiesen, dass er zu solchem Dienste genugsam qualificiret erfunden worden, Und wie denn seinem Suchen statt gegeben; Als wird gedachtem Herrn Bach sothaner Organisten-Dienst in der Sophien-Kirche dergestalt hiemit conferiret, dass er solchen mit allem Fleisse verwalten, den Gottesdienst, so offt er ihn durch Spielen auf der Orgel zu versehen hat, ohne Noth und ohne erhaltene Erlaubniss nicht versäumen oder doch ein solches subjectum, welches auf der Orgel zu spielen geschickt ist, vor sich bestellen, nicht weniger auch sich der gleichen Art, so sich zur Andacht schicket und dem Gehör annehmlich ist, zu spielen befleissigen, das Orgelwerk gebührend in Acht nehmen, und damit kein unnöthiger Bau daran verursacht werde, verhüthen, auch solches alle Sonnabend gehörig stimmen, mit dem Cantore und denjenigen Schul-Collegen, die in solcher Kirche das Musiciren und Singen verrichten, sich friedlich vernehmen, übrigens aber alles dasjenige, was die Ehre Gottes befördert, wohl in Acht nehmen und allenthalben und wie einem gottesfürchtigen geschickten und treuen Organisten geziemt und zukömmet, sich verhalten solle. Dagegen soll ihm dasjenige, was zur Besoldung und anderen Emolumenten geordnet und der vorige Organist genossen, willig gereichet werden. Urkundlich ist diese Bestallung und Instruction unter unsrer und Gemeinde Stadt-Insiegel, auch gewöhnlicher Unterschrift ausgestellet worden.

So geschehen Dresden den 23. Juny 1733."

„Diese Instruction ist Hr. Bachen, wie vormahls gewöhnlich, von dem Rathe allein unterschrieben, gegeben und eben so zur confirmation beym Ober-Consistorio präsentirt worden, welches nachrichtlich anher angemerket worden, den 30. Jun. 1733.

D. Schröter."

Diese Bestallung und Instruction zeigt, dass Friedemann bei der eigentlichen Kirchenmusik nicht anders als behufs der Begleitung an der Orgel zugezogen und lediglich und ausschliesslich als Organist betrachtet wurde. Es ist von Bedeutung, dass dies hier angemerkt werde, weil es anderen Voraussetzungen gegenüber dazu beiträgt, seinen späteren Abgang von Dresden und die Annahme der Stelle an der Liebfrauenkirche zu Halle zu erklären.

Sein Gehalt betrug jährlich 79 Rthlr. 19 Ggr. 6 Pf., ferner 80 Thaler Zulage und 3 Fass Bier oder 5 Thaler Tranksteuer-Benefiz[1]). Dasselbe war nicht von Bedeutung. Wie bei allen solchen Stellen musste der Nebenverdienst durch Unterricht und Composition das Meiste thun. Ob und welche sonstigen Emolumente hinzugetreten, ist nicht bekannt.

Die Uebergabe der Orgel fand (siehe Anhang I.) am 1. August desselben Jahres statt, nachdem Friedemann bereits am 11. Juli die Schlüssel zu derselben erhalten hatte. So war er sein eigner Herr geworden und unter verhältnissmässig günstigen Umständen in die Laufbahn eingetreten, in der so viele seiner Vorfahren in bescheidenen, oft sehr ärmlichen Verhältnissen zur Ehre Gottes gelebt, gewirkt und gedarbt hatten und in der sein Vater zu einem grossen Manne geworden war. Losgelöst aus dem Kreise der Familie, der ihn bisher umgeben, fand er doch noch immer seinen Haltpunkt in seinem Vater, der öfters Dresden besuchte, dort Concerte, zumal auf der schönen Silbermann'schen Orgel der Frauenkirche gab und ihm wohl nach wie vor mit Rath und That zur Seite stand.

Ueber seine äusseren Lebensverhältnisse in dem neuen Dienste ist so gut als nichts bekannt. Wenn, wie weiterhin bemerkt werden wird, sein Lebenswandel anstössig gewesen sein soll, so sind für eine solche Annahme Beweismittel nach keiner Seite hin vorhanden. Im Gegentheil scheint es, als ob er still und anständig gelebt, Unterricht ertheilt, hie und da einiges componirt habe. Aus dem weiter unten angeführten Briefe vom 1767 an die Churfürstin Marie Antonie ersieht man, dass er während seines Dresdner Aufenthalts Goldberg's Lehrer war, der

---

1) Das jetzige feste Einkommen der fr. Stelle ist in den mehrgenannten Acten Fol. 127 verso durch die dem letzten Erwerber derselben i. J. 1858 ertheilte Instruction auf nicht mehr als 124 Rthlr. 3 Gr. 3 Pf. festgesetzt worden, also auf circa 40 Rthlr. geringer als zu jener Zeit.

damals im Dienste des Grafen v. Kayserling stand und ein tüchtiger Clavierspieler gewesen sein muss, da Seb. Bach im Jahre 1742 für ihn seine berühmte Arie mit den 30 Variationen geschrieben hat.

Friedemann's schlimme Charakterseiten sind offenbar erst später, zumal nach seines Vaters Tode, zum Vorschein gekommen.

Wie sehr er für seine Kunst und alles was ihr angehörte Interesse hatte, zeigt unter Anderen ein Gedicht, das er nach der Einweihung der oben erwähnten Silbermann'schen Orgel verfertigt hat[1]):

„Kann was natürlicher als vox Humana klingen?
Und besser als Cornet mit Anmuth scharf durchdringen?
Die Gravität, die nur in dem Fagotto liegt,
Macht, dass Hr. Silbermann Natur und Kunst besiegt."

In Dresden hat Friedemann einige Instrumentalsachen gesetzt. Kirchenmusiken scheint er hier nicht verfasst zu haben, zumal ihn sein Amt zu deren Composition nicht unmittelbar veranlasste. Zu andauerndem Fleisse kann er es nicht gebracht haben, da sonst mehr Spuren von demselben sichtbar sein müssten.

Sein grosses und phantasievolles Spiel auf der Orgel und die ausserordentliche Schwierigkeit der Aufgaben, die er in seinen öffentlichen Kunstleistungen zu lösen unternahm, scheinen schon damals im Publikum die Ansicht verbreitet zu haben, dass er nicht anders als sehr schwer schreiben könne. Dies zeigte sich zuerst bei der von ihm beabsichtigten Herausgabe von 6 Clavier-Sonaten. Er mochte eine Ahnung davon haben, dass seine Compositionen

---

[1]) Alte und neue Curiosa Saxonica. 1737. S. 54. „Ueber die Silbermann'sche Orgel."

Es heisst dort: „Von dieser Orgel hat der Organist zur Lieben Frauen in Dresden, Herr Christian Gräbner, in seinem carmine gratulatorio an Hrn. Silbermann noch angemerket, dass sie beinahe 6000 Pfeifen habe, und Hr. Wilhelm Friedemann Bach, Organist zu St. Sophien, rühmt von solcher Orgel folgendes: (Siehe oben.)

kein grosses Publikum finden würden, und so liess er, gewissermassen als Probe, zuerst eine derselben unter dem Titel: „Sei Sonate per il Cembalo, dedicate al Sign. G. Ernesto Stahl, Consigliere della Corte di S. M. il Re di Prussia, Ellettore di Brandenburgo, e composte da Guiglielmo Friedemanno Bach (in Verlag zu haben 1. bey dem Autore in Dresden, 2. bey dessen Herrn Vater in Leipzig und 3. dessen Bruder in Berlin)", erscheinen. Aber Niemand wollte sie kaufen, angeblich „weil Niemand sie spielen konnte." Hinter einem in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplare findet sich deshalb die Bemerkung eingeschrieben: „die dem Titel nach fehlenden 3 Sonaten sind nicht erschienen, weil das Publikum es dem Verfasser an der zur Herausgabe nöthigen Unterstützung fehlen liess."

Es ist aus dieser Sammlung überhaupt nur eine Sonate erschienen, welcher folgende Widmung vorgedruckt war:

Illustrmo Signore e Padrone Colendmo

Non havendo mai havuto l'occasione di far vedere publicamente la riconnoscenza, allaquale l'honore della Sua amicizia, e Sua bonta molto particolare verso di me m'obligano: Oso di valermi della presente, dedicando a V. S. Illustrma. qualche prove del mio studio in musica, e supplicandola di ricevere la buona volontà come un pegno della mia grandissimo divoziòne. Se il prezo del mio lavoro non conviene al Suo gran nome, io so almeno per certo, che mai una dedicazione, sia fatta con una venerazione uguale à quella, che mi-fà sottoscrivere

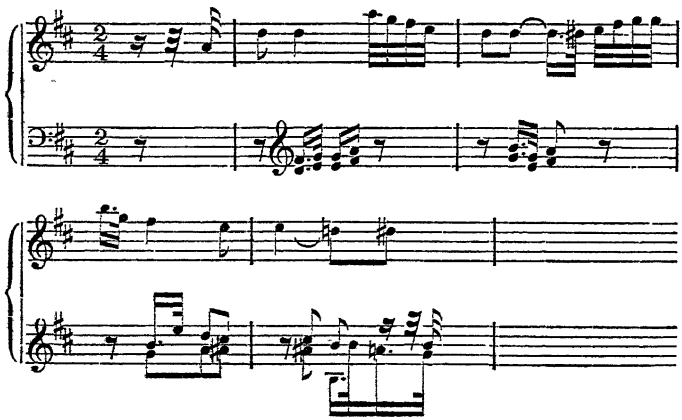
de V. J. Illustrissima
osservandissimo devotissimo
servo[1])
Guiglielmo Friedemanno Bach.

Dresda, il 16. Marzo 1744.

---

[1]) Auf deutsch: Da ich nie Gelegenheit gefunden habe, öffentlich von der Erkenntlichkeit Zeugniss abzulegen, zu der mich die Ehre Ihrer Freundschaft und ganz besonderen Güte verpflichten: so wage ich es, diese durch Gegenwärtiges geltend zu machen, indem ich Ew. Herrlichkeit einige Ergebnisse meiner musikalischen Thätigkeit widme und Sie bitte, den guten Willen als ein Pfand meiner grössesten Ergebenheit anzunehmen. Wenn auch der Werth meiner Arbeit Ihrem

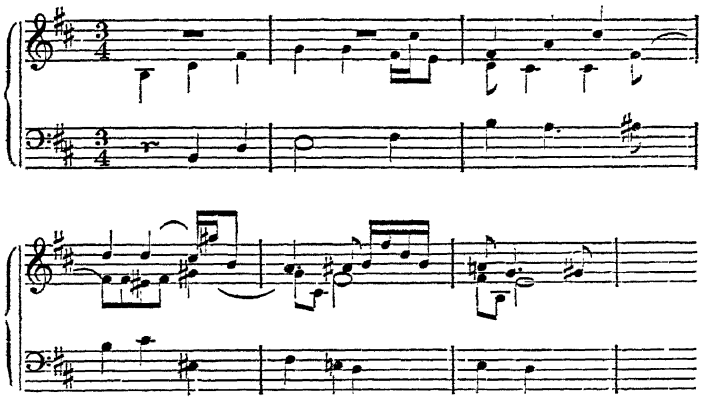
Man sieht, dass dergleichen Phrasen auch von Dresden aus in italienischer Sprache in die Welt geschickt werden mussten. Welcher Art das von dem angesehenen Künstler so gepriesene Verhältniss des preussischen Hofraths zur Kunst und zu Friedemann Bach gewesen, hat sich nicht ermitteln lassen. Man begegnet dem Namen la Stahl auch bei Emanuel Bach in dessen kleinen Musikstücken.

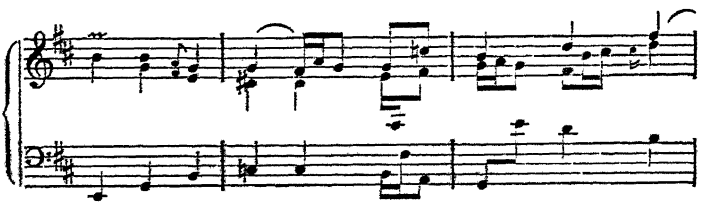
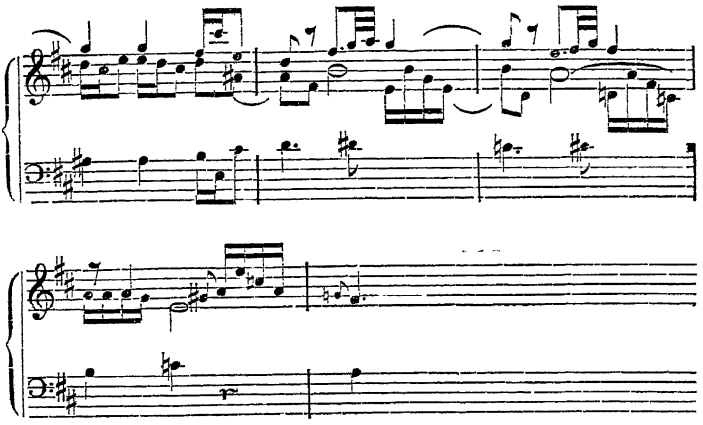
Die Sonate selbst ist in dem Styl geschrieben, in welchem die demselben Jahre angehörigen Würtembergischen Sonaten Emanuel Bach's gesetzt sind, der damals zu einer Badekur nach Teplitz gegangen war, bei dieser Gelegenheit Dresden berühren musste und sich ohne Zweifel bei seinem Bruder aufgehalten hat. Die Sonate besteht aus 3 Theilen und ist in allen Sätzen streng dreistimmig durchgeführt. Sie beginnt mit einem Un poco Allegro, D-dur $^2/_4$,

das zweimal von kurzen, wie schmerzliche Seufzer wirkenden Adagio's unterbrochen, allerdings hie und da in den Gedanken und ihrer Verwendung complicirt und auch

---

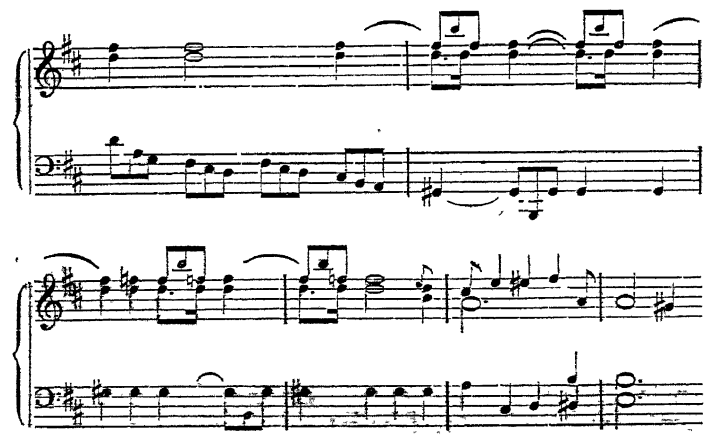
grossen Namen nicht entspricht, so bin ich mindestens dessen gewiss, dass nie eine Widmung mit einer gleichen Verehrung wie diese erfolgt ist, in der ich mich unterzeichne etc.

durch die sonderbare Idee, einen Theil der Unterstimmen im Altschlüssel zu setzen, ungewöhnlich erscheint und für Liebhaber im gewöhnlichen Sinne keineswegs geeignet ist, dessen Technik aber durchaus nicht besondere Schwierigkeiten bietet. Einige der Gedanken sind neu und frappant, andere sind melodiös, das Ganze in hohem Grade interessant, freilich mehr die Aufmerksamkeit rege haltend, als auf das Gefühl wirkend.

Dies steigert sich in dem folgenden Adagio:

Der tiefe Ernst, der in diesem Satze liegt, und die wunderbare polyphone Gestaltung desselben, wie sie sich mit einer höchst eigenthümlichen und genialen thematischen Arbeit verbindet, gehen weit über das Maass desjenigen hinaus, was ein Tonsetzer, der sich in die Oeffentlichkeit einführen will, dem grösseren Publikum bieten darf. Solche Stücke arbeitet der Künstler für sich und für wenige Auserlesene. Kommen dazu Stellen, wie:



wo die durchgehenden Töne mit ihren Härten, der folgenden Auflösungen ungeachtet, dem Ohre wehe thun, so war es in der That nicht zu verwundern, dass man Bedenken trug, sich Kunstwerken zuzuwenden, in denen den Bedürfnissen und Wünschen des Publikums so wenig Rechnung getragen war.

Nicht viel anders ist es mit dem dritten Satze (Vivace D-dur, Allabr.), dessen für die damalige Zeit geniale Einzelnheiten, wie z. B. folgende sich mehreremale in verschiedenen Modulationen wiederholende Stellen

nicht über die Abstractheit der ganzen Composition forthelfen. Es fehlte ihr der Gesang Emanuel Bach's und der immer frisch ausströmende, nie in kleinliche Spielerei oder Gedankenleere abweichende Geist des Vaters.

War bei der obigen Sonate der Vorwurf, dass sie Niemand spielen könne, in jedem Falle unbegründet, so war im Ganzen doch das Publikum ihr gegenüber in seinem Rechte. Die weitere Herausgabe der anderen Sonaten unterblieb.

Späterhin, noch in Dresden, gewann Friedemann es über sich, dem Geschmacke des Publikums näher treten zu wollen. Er kündigte ein Dutzend Polonaisen für das Clavier an. Aber man war der Ansicht, dass, weil sie von ihm kämen, sie nothwendiger Weise zu schwer sein müssten und abermals wollte Niemand sie kaufen[1]). Und doch sind diese Polonaisen Meisterstücke ihrer Art[2]). Es sind nicht Polonaisen im engeren Sinne des Worts, sondern Musikstücke im $^3/_4$ Takt, in denen das tanzartige Element vor dem edlen und tiefen Inhalt, der in sie gelegt ist, vollständig und der Art zurücktritt, dass keine einzige der Nummern überhaupt im Tanztempo gespielt werden kann, und nur wenige annähernd daran heranstreifen. Es sind Stücke von verschiedener, theils ernster, theils heiterer und graziöser Charakteristik, etwa in die Kathegorie der „petites pièces" Emanuel Bach's fallend. Einige davon sind von ausnehmender Schönheit, so No. 3. D-dur $^3/_4$ Allegretto, No. 5. Es-dur $^3/_4$ Allo. moderato, in der sich die Melodie in völliger Freiheit entwickelt, No. 6. Adagio Es-moll, mit tief gefühlten, in der edelsten Weise sich entfaltenden Modulirungen, No. 7. A-dur, Andantino, mit seinem graziösen, fast modern zu nennenden Charakter, No. 9. F-dur, Allo. moderato, und No. 10. F-moll Adagio.

Alle zeugen laut von der eminenten Künstlernatur

---

[1]) Mus. Almanach für Deutschland. 1783. S. 201.

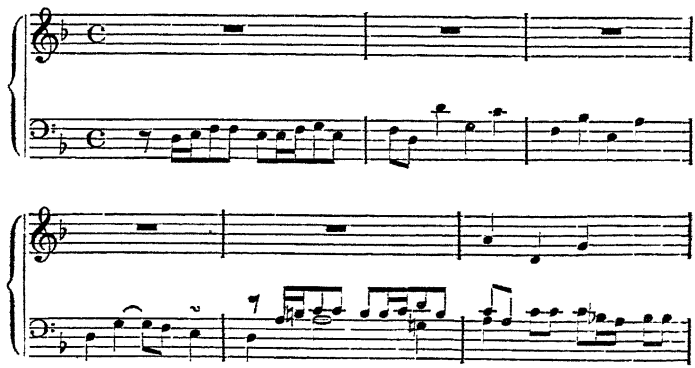
[2]) Erschienen zu Leipzig im Bureau de Musique von Peters. 1819.

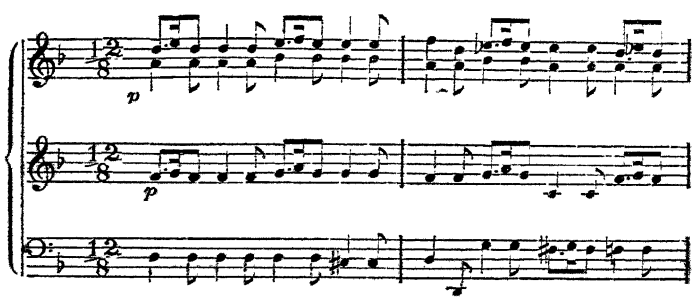
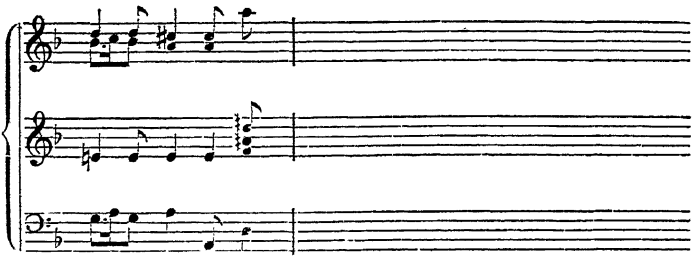
Friedemann's, der, wenn er wollte, auch gefällig und schönklingend schreiben konnte, ohne der Strenge des Satzes und den Bedingungen eines ernsten festen Styls im Geringsten zu entsagen. Denn alle 12 Polonaisen bewegen sich durchweg in dem der Bach'schen Schule eigenen mehrstimmigen Satze.

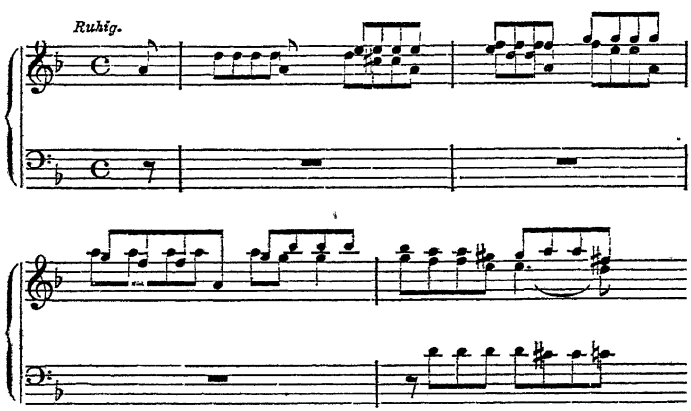
Wohl ist es zu bedauern, dass er für solche Arbeiten keine Abnahme finden konnte. Noch mehr zu beklagen ist es, dass er die Elemente des Fortschritts, die in diesen kleinen Tonstücken ganz unverkennbar niedergelegt sind, nicht gepflegt und entwickelt hat. Wäre dies geschehen, er würde unzweifelhaft ein Meister ersten Ranges für die damals moderne Richtung der Musik geworden sein. Aber es blieb auch hier, wie so oft in seinem Leben bei dem Anlauf. Vielleicht dass ihn die ablehnende Haltung des Publikums verstimmt und von ähnlichen Arbeiten zurückgehalten hat.

Dem Aufenthalt in Dresden wird noch eine andere sehr merkwürdige Arbeit Friedemann's zugeschrieben, nämlich ein Concert für die Orgel mit zwei Manualen und dem Pedal, eine Arbeit, die Sebastian Bach, wie der Augenschein des in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Autographs bezeugt und Friedemann's eigenhändige Aufschrift: „Manu mei patris descriptum" bestätigt, für würdig gehalten hat, ganz vollständig abzuschreiben.

Dass dies Concert einer späteren Zeit als der Dresdner nicht angehört, darüber wird kein Zweifel obwalten, wenn man erwägt, dass der alternde Vater nach dem Jahre 1746 wohl schwerlich sich mit dem Abschreiben eines solchen Werks werde beschäftigt haben. Indess könnte es auch den Studentenjahren Friedemann's entsprungen sein, einer Zeit, in der Seb. Bach noch häufig fremde Arbeiten, die ihm gefielen, copirt hat. Vielleicht hat er es bei einem seiner Besuche in Dresden bei seinem Sohne Friedemann gesehen und dort abgeschrieben. Das Concert beginnt mit einer ernsten Einleitung (D-moll ¾), in der über dem

21 Takte lang in $^1/_8$ Noten auf D beharrenden Bass die Oberstimmen durch eine Reihe etwas eintöniger Imitationen zu lebhaft bewegten, im Brustpositiv scharf markirten Harmonienfolgen gelangen, die herab- und heraufsteigend in der Haupttonart abschliessen, und vermittelst eines im vollen Werk eintretenden Grave von 3 Takten zu einer zweistimmigen Fuge mit drei Motiven

überführen, welche in durchsichtiger Klarheit gearbeitet, zum Schluss über einem 14 Takte lang anhaltenden Orgelpunkt einen höchst glänzenden Charakter annimmt, sich übrigens in ihrem ganzen Bau, so wie in der einfacheren Technik, in der sie sich bewegt, wesentlich von den Fugen des Vaters unterscheidet.

Ihr folgt ein Largo e spiccato

von weichem, äusserst melodischem Charakter, dessen Mittelsatz durch eine Fülle von Modulationen der edelsten Art gehoben, ohne Bass, in schmerzlichem Gesange, wie ein Ruf theilnehmender Liebe aus fernen Höhen herniederklingt, ein Tonstück, das immer von Neuem das lebhafte Bedauern erregt, dass der es gesetzt, sich so wenig getrieben fühlte, den Inhalt seiner Seele, seine geistige Tiefe zur wirklichen und bleibenden Erscheinung gedeihen zu lassen.

Der dritte Satz endlich mit dem unruhig forttreibenden, bald von kräftiger eingreifenden ernsten Motiven unterbrochene Anfang

und dem leidenschaftlich ernsten Gedankengange ist ein Meisterstück von Originalität, feuriger Stimmung und vollkommner Beherrschung des Stoffs. Die an den Einleitungs-

satz erinnernden Wendungen am Schlusse geben dem Ganzen ein Gepräge jener Einheit und Grösse, die in den Arbeiten Seb. Bach's so wohlthätig berührt.

Durch dieses Concert und die 12 Polonaisen hatte sich Friedemann als ein Tonsetzer von höchstem Range bewährt. Dass das Publikum in Dresden, das ihn in seinem Orgelspiel zu bewundern Gelegenheit genug gehabt, ihn als solchen anerkannt hätte, davon ist freilich nirgends eine Spur zu entdecken. Es hatte sich nun einmal eine vorurtheilsvolle Ansicht gegen ihn und seine Compositionen festgesetzt. Sie zu beseitigen hat er später wenig gethan. Sie hat ihn daher bis in seine letzten Lebensjahre hinein verfolgt, und ihm selbst da, wo er in der That nicht zu schwer gearbeitet hatte, wie in einem grossen Theile seiner Sonaten und Clavier-Concerte, so wie in den Fugen die er späterhin zu Berlin herausgeben wollte, die öffentliche Theilnahme abwendig gemacht.

Freilich trat auch bald genug die Zeit ein, in der das Interesse für den strengen Styl in der Musik erlosch und diejenigen, die sich von ihm nicht abwenden mochten, mehr und mehr vereinsamt dastanden.

So blieb er 13 Jahre lang in Dresden, bis in der Nähe seiner Vaterstadt Leipzig, zu Halle, eine Stelle erledigt wurde, deren Vorzüge ihn veranlassten, seinen dortigen Dienst aufzugeben. Das im Anhange abgedruckte Schreiben vom 16. April 1746 sagt mit Bestimmtheit, „dass er seine Verbesserung ausserhalb Dresden anderweitig gefunden.“ Als Nachfolger schlug er dem Rathe seinen zukünftigen Schwager, den studiosum Altnicol zu Leipzig vor, der sich auch an demselben Tage zu der Stelle gemeldet hat. „Ich habe,“ sagt dieser in seinem Gesuch[1]), „von Jugend auf in der Music mich geübt und bey dem Herrn Capellmeister Bache in Leipzig verschiedne Jahre das Clavier und die Composition ge-

[1]) Ibid. Fol. 21/22.

lernt, auch bei Ihm so viel provitiret, dass ich dieser Function und Organistendienste, ohne eitlen Ruhm wohl fürzustehen mir getraue.“ Indess erhielt so wenig er als ein durch hohe Protection empfohlener Musiker, Namens Fittich, die Stelle, sondern J. Chr. Gössel, der bei abgehaltener Probe seine Geschicklichkeit auf der Orgel erwiesen hatte.

Friedemann Bach's vorbemerktes Entlassungsgesuch ist in so fern von Interesse, als er darin, abweichend von seiner späteren Handlungsweise zu Halle, Vorkehrungen für den Orgeldienst in Antrag bringt und als der Inhalt von einer gewissen dankbaren und anhänglichen Gesinnung gegen seine vorgesetzte Behörde zeugt, die nicht bloss in Phrasen und Worten besteht, sondern eine gewisse Innerlichkeit in sich trägt. Merkwürdig genug ist dieses sonst unbedeutende Schriftstück von Friedemann Bach nicht selbst geschrieben, sondern nur von ihm unterzeichnet worden. Es scheint sich also schon zu jener Zeit, wo er erst 36 Jahre alt war, die später bei ihm so hervortretende Neigung zur Trägheit und zu vornehmer Unthätigkeit in ihrem ersten Stadium bemerkbar gemacht zu haben.

In Halle war am 21. Januar des gedachten Jahres der Organist an der Liebfrauenkirche, Namens Kirchhof, gestorben, ein Schüler Zachau's, derselbe, der im Jahre 1714 diese Stelle erhalten, nachdem Seb. Bach ihre Annahme abgelehnt hatte. Es ist ein eigenthümlicher Zufall, dass, während Friedemann hier der Kirche zu dienen berufen wurde, deren Dienst seinem Vater angetragen worden war und diesem so viel Unannehmlichkeiten bereitete[1]), Emanuel zu Hamburg später in der Kirche als Musikdirector zu fungiren bestimmt war, deren Orgelwerk Seb. Bach, als er in der Blüthe und Kraft seiner Jahre stand, dorthin gezogen hatte[2]), ohne dass es ihm gelingen sollte, diese Stelle zu erhalten.

---

[1]) Bitter, J. Seb. Bach. Th. I. S. 84 ff.
[2]) Ibid. Th. I. S. 135.

Der Mitconcurrent Friedemann's zu Halle war der Organist J. G. Ziegler zu St. Ulrich. Bach siegte über ihn und es ward ihm am 16. April, demselben Tage, an dem er sein Entlassungsgesuch zu Dresden eingereicht hatte, die Vocation ausgefertigt, in der er fälschlich als wohlbestallter Organist an der St. Katharinenkirche daselbst bezeichnet worden ist. (Siehe Anhang.) Die Form der Vocation war im Uebrigen genau dieselbe, welche ehedem seinem Vater ausgestellt und von diesem zurückgesendet worden war.

Das Diensteinkommen war darin auf

140	Rthlr.	—	Ggr.	Besoldung, ingleichen
24	„	—	„	zur Wohnung,
17	„	12	„	zu Holz,

zusammen 181 Rthlr. 12 Ggr. festgesetzt. Ferner sollte dem Organisten „vor die Composition der Catechismus-Musique jedesmal 1 Rthlr. und von jeglicher Brautmess 1 Rthlr.“ gegeben werden. Nach dem weiterhin mitzutheilenden Protokoll scheint der Organist auch einen gewissen Antheil an dem Klingebeutelgelde gehabt zu haben.

Somit war dies Amt dem zu Dresden hinsichtlich der Einkünfte überlegen. In jedem Falle bot die Universität mit den Professoren und den dort studirenden jungen Leuten einem Musiker von strebsamem Geiste nicht allein manche Gelegenheit zur Ertheilung von Unterricht, sondern auch eine Fülle geistiger Anregungen, deren er in Dresden wohl zu entbehren gehabt haben mochte. Ein sehr wesentlicher Vorzug seiner neuen Stellung lag aber in dem vocationsmässig ausgesprochenen Berufe (Art. 2), dass er „ordinarie bey hohen und anderen Festen, ingleichen über den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chor-Schülern auch Stadt-Musicis und anderen Instrumentisten eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extraordinaire aber die zwey letzteren hohen Feyertage nebst dem Cantore und Schü-

lern, auch zuweilen mit einigen Violinen und andern Instrumenten kurze Figural-Stücke zu musiciren und alles dergestalt zu dirigiren habe, dass dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttlichen Worts desto mehr ermuntert und angefrischet werde.“ Diese Bestimmung, für welche ihm in den Studirenden der Universität noch ein gewisses Personal zu Hilfe kam, dessen vortheilhafte Mitwirkung er von Leipzig her wohl kennen konnte, enthielt gegen seine untergeordnete musikalische Stellung zu Dresden einen so ausserordentlichen Fortschritt, dass er auch ohne die materielle Verbesserung diese Stelle zu erlangen hätte suchen müssen.

Wenn man dies alles berücksichtigt, so lässt sich Friedemann's Wechsel im Dienst wohl ohne die von Ledebur[1]) ausgesprochene Vermuthung erklären, dass sein Lebenswandel ihn gezwungen habe, Dresden zu verlassen. Dies wird, abgesehen von seiner eigenen oben angeführten und authentischen Erklärung um so mehr anzuerkennen sein, als er in Halle seinem Vater und seiner Familie so viel näher war als dort, wohin dieser bei zunehmendem Alter seltener und schwerer kommen mochte.

In Halle hatte er auch jenes schöne Orgelwerk unter sich, das im Jahre 1716 von Cuntzius erbaut und von seinem Vater in Gemeinschaft mit Rolle und Kuhnau abgenommen worden war[2]).

---

1) Berliner Tonkünstler-L. S. 23.

2) Bitter, J. Seb. Bach. Th. I. S. 99 ff.

Eigenthümlich genug nimmt es sich aus, wenn dem Organisten zu St. Marien in Art. 4 seiner Vocation wörtlich Folgendes vorgeschrieben wird: „Ferner wird er sich befleissigen, sowohl die ordentlichen, als auch von denen Herrn Ministerialibus vorgeschriebenen Choral-Gesänge vor und nach denen Sonn- und Festtags-Predigten, auch unter der Communion, item zur Vesper- und Vigilien-Zeit langsam ohne sonderbares Coloriren mit vier und fünf Stimmen und dem Principal andächtig einzuschlagen und mit jedem Versical die anderen Stimmen jedesmahl abzuwechseln, auch zur Quintaden und Schnarrwerke, das Gedacke wie auch die Syncopationes und Bindungen der-

Sein wirklicher Eintritt in das neue Amt fand erst im July desselben Jahres statt. Denn das Uebergabe-Verzeichniss der dem „neuen Organisten daselbst“ überwiesenen, der Kirche gehörigen Instrumente ist vom 28. July datirt. (Siehe Anhang.)

Friedemann Bach, der nach seinem gegenwärtigen Wohnort den Namen des Halle'schen erhielt, hatte gemäss des erwähnten Artikels seiner Vocation im Laufe des Jahres für ungefähr 26 bis 30 Fest- und Sonntagsmusiken zu sorgen und es fehlte ihm also an Veranlassung nicht, dem Beispiele seines Vaters folgend, sich eine bedeutende Stellung als Kirchencomponist zu schaffen. Dem gegenüber hat er aus seiner dortigen 18jährigen Thätigkeit eine verhältnissmässig nur unbedeutende Anzahl von Kirchenwerken hinterlassen. Nur auf wenigen derselben ist der Ort oder das Jahr der Entstehung verzeichnet, namentlich bei:

1. der Pfingst-Cantate „Wer mich liebt“ mit Trompeten und Pauken (1746), muthmasslich eine Art von Einführungsmusik, die Friedemann, der zu Pfingsten sein neues Amt angetreten hatte, hiefür componirt haben wird,
2. der Cantate zum 1. Advent „Lasset uns ablegen die Werke der Finsterniss“, gleichfalls mit Trompeten und Pauken (1749),
3. einer Cantate zur Geburtstagsfeier Friedrich's des Grossen, der die Bezeichnung „Halle“ beigefügt ist, und
4. einer Cantate auf den Hubertsburger Frieden: (1763) „Auf, Christen, pesaunt.“

Doch unterliegt es wohl kaum einem Zweifel, dass

---

gestalt zu adhibiren, dass die eingepfarrte Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten Harmonie und gleichstimmigen Thones setzen, darinnen andächtig singen und dem Allerhöchsten danken und loben möge.“

die von ihm ausserdem bekannten Kirchencantaten sämmtlich seinem Aufenthalt in Halle ihr Entstehen verdanken.

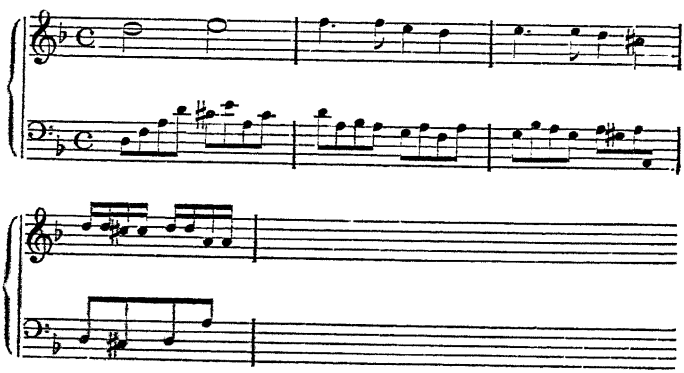
Zu diesen gehören:

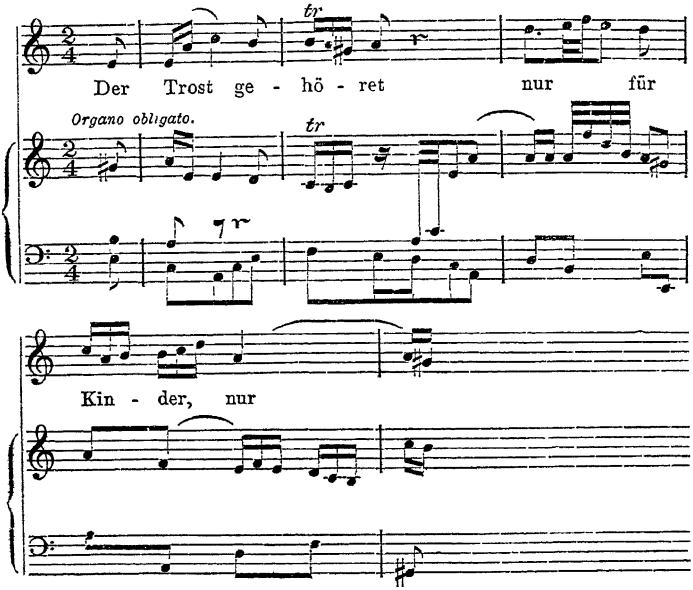
5. Cantata festo nativ. Christi „Ach dass du den Himmel zerrissest.“ D-dur, 2 Hörner, Quartett.
6. Weihnachts-Cantate „O Wunder!“ D-dur, 2 Hörner, 2 Hautbois. Quartett.
7. Fer. 1. Paschalis „Erzittert und fallet.“ D-dur, 1 Trompete, Pauken, Quartett.
8. Aria mit Begleitung der Orgel und eines Hornes, „Zerbrecht, zerreisst, ihr schnöden Bande.“ C-dur.
9. „Heilig“ / „Lobet Gott“ } D-dur, Trompeten, Pauken, Quartett.
10. Festo circumcisionis „Der Herr zu Deiner Rechten.“ F-dur, 2 Hörner, 2 Oboen, Quartett.
11. Arie. „Erzittert, ihr brausenden Schaaren.“ 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
12. Dom. 2. post. Epiph. Parodie alla Dom. Palm.: „Wir sind Gottes Werke.“ F-dur, Quartett.
13. Festo Joannis e adv. Christi „Es ist eine Stimme.“ D-dur, 2 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Quartett.
14. Dom. 10. post. trinit. „Heraus, verblendeter Hochmuth!“ F-dur, 2 Hörner, 2 Oboen, Quartett.
15. Festo visitationis Mariae „Der Herr wird mit Gerechtigkeit.“ D-dur, 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
16. Festo ascensionis Christi „Gott fähret auf mit Jauchzen.“ D-dur, 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
17. Festo ascensionis „Wo geht die Lebensreise hin?“ D-dur, Quartett.
18. Dom. 6. p. Epiph. „Ihr Lichter jener schönen Höhen.“ D-dur, Quartett.

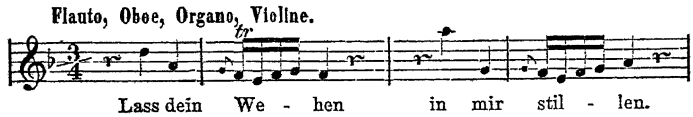
19. Kyrie und Gloria. D-moll, Quartett.
20. „Dienet dem Herrn mit Freuden“ [1]). Es-dur, 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
21. „Verhängniss dein Wüthen.“ / „Der Höchste erhöret.“ — Es-dur, 2 Trompeten, Pauken, Quartett.
22. Introduzione della predicazione del catechismo. „Wohl dem, der den Herren fürchtet.“ A-dur, Quartett. (Muthmasslich eine jener vocationsmässig mit 1 Rthlr. zu honorirenden Katechismus-Musiken.)

Ausser diesen Cantaten [1]) sollen noch vorhanden sein:

23. Cantate auf den 6. Sonntag nach dem Dreikönigsfest.
24. Pfingstmusik „Ertönet, ihr heiligen.“ F-dur.
25. „Amen und Hallelujah.“ D-moll.
26. Drei Motetten: a. „Aus tiefer Noth.“ b. „Du bist allein der Höchste.“ c. „Lobet Gott“ (vielleicht identisch mit dem oben erwähnten Chor).

In der K. Bibliothek zu Berlin befinden sich noch die von Friedemann geschriebenen Quartettstimmen zu einer Arie mit dem Anfange

[1]) Im Original, mit Ausnahme von No. 4, sämmtlich in der K. Bibl. zu Berlin.

zu der die Worte und der Gesang fehlen. Die Bibliothek des K. Joachimsthal'schen Gymnasiums besitzt ferner von ihm aus dem Nachlass der Prinzessin Amalie 2 Arien; nämlich

und



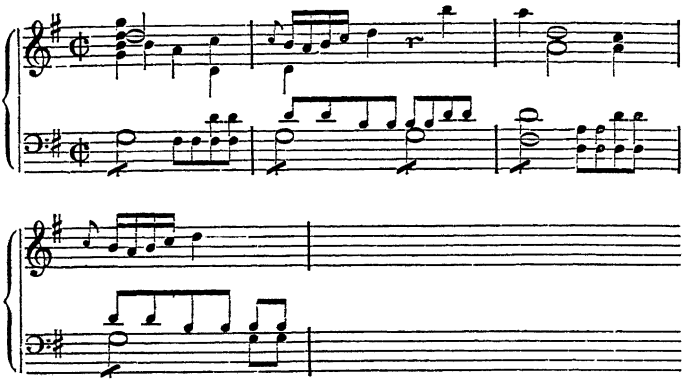
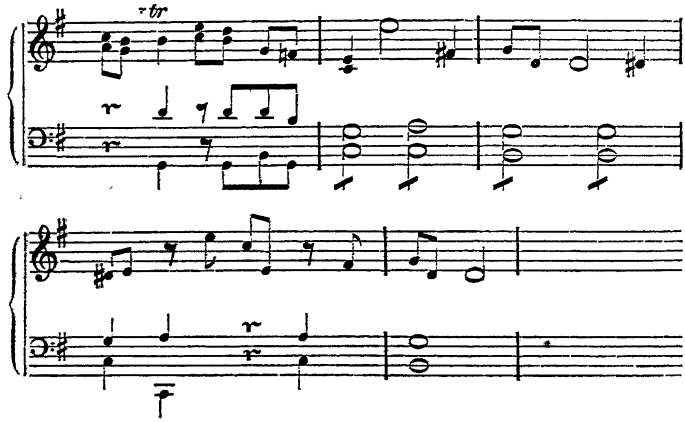
Wenn man diese Musiken näher betrachtet, so kann man sich der Ueberzeugung nicht erwehren, dass ihre Composition völlig ausserhalb der Schaffungsfähigkeit Friedemann's gelegen hat. Wohl konnte v. Winterfeld[1]), wenn er sein Urtheil allein auf diese Arbeiten begründet hat, mit Recht sagen: „Liess sein inneres ungeordnetes Schalten ihm keine Zeit zur Arbeit, fehlte es dem Eigensinnigen und Launenhaften an Lust dazu, so raffte er aller-

1) Evangel. Kirchengesang. Th. III.

hand gangbare musikalische Floskeln seiner Zeit, nach seiner Art sie aufputzend, für ein befremdliches Ganze zusammen. Trat der seltene Fall guter Laune ein und angenehmer Anregung, so zeigte er sich erfinderisch und sinnreich in allerhand unerwarteten Verknüpfungen der Stimmen und Instrumente, ohne auf die Ausführbarkeit je Rücksicht zu nehmen.“ Er hätte eben gradezu beifügen können, dass es Friedemann Bach an Talent für die Kirchen- und Gesangsmusik gefehlt, dass ihm die Natur nur das grosse ausübende Genie und die Gabe der Erfindung für die Instrumentalmusik verliehen gehabt habe.

Als die älteste seiner Compositionen für die Kirche dürfte die Pfingst-Cantate „Wer mich liebt“ (No. 1. obiger Nachweisung) zu betrachten sein. Im Uebrigen wird man nicht fehlgehen, wenn man alle vorbezeichneten Arbeiten, etwa mit Ausnahme des Kyrie (No. 19), das eine Jugendarbeit zu scheint, der Halle'schen Periode von 1746 bis 1764 zuschreibt. In allen ist derselbe Geist der Schwerfälligkeit und Mühsamkeit, des Ungesanglichen, des oft kleinlich Gekünstelten erkennbar, keine zeichnet sich durch neue Auffassung, durch wohlklingende eingängliche Schreibart, wenige durch grössere Klarheit des polyphonen Satzes aus. Friedemann giebt durchaus nur, was und wie er es aus der Schule des Vaters überkommen hatte, unverändert, ohne Neues, Eigenes hinzuzuthun, meist ohne den tiefen Inhalt, ohne jene grossartige Würde und Kraft der Empfindung und des Ausdrucks, die in den Compositionen Sebastian Bach's niedergelegt war.

Die Anordnung seiner Cantaten ist fast überall dieselbe. Ein im streng-polyphonen Styl geschriebener vierstimmiger Chor, einige Recitative und Arien, letztere meist unter Verwendung obligater Instrumente, hie und da ein Duett, zum Schluss ein einfach gesetzter Choral, das ist die fast überall in gleicher Weise wiederkehrende, nur selten modificirte äussere Form. Wo der Text der Cantaten mit einer Arie oder einem Recitativ begann, setzte er eine Sinfonie für

Streich-Quartett und einige Instrumente als Anfang, so beispielsweise in der Weihnachts-Cantate mit dem Recitativ-Anfange: „O Wunder! Wer kann dieses fassen! Gott selbst hat sich im Fleische sehen lassen," deren Instrumental-Einleitung

mit dem diesem Eingangs-Motive gegenüber tretenden zweiten Thema

einen lebhaften festlichen Charakter bei trefflicher Verwendung der Instrumente (2 Corni, 2 Hautb., Quartett) zeigt, weit ab als das beste Stück der Cantate betrachtet

werden darf und Friedemann's besondere Gabe für Instrumental-Compositionen deutlich erweist.

Auch die Cantate „Festo ascensionis, Wo geht die Lebensreise hin?“ beginnt mit einer Sinfonie (D-dur $^2/_4$), welche mit 2 Trompeten, Pauken, 2 Oboen und dem Quartett feurig und glänzend dahinbraust. Auch hier findet man den Componisten in seinem Element. Der freie Fluss der Melodie, der harmonischen Entwicklung und Steigerung ergiesst sich lang ausgedehnt in ächte Jubel- und Feiertagsklänge.

Die zu der Cantate auf Friedrich des Grossen Geburtstag gesetzten Sinfonien sind leider nicht vorhanden.

Mit diesen Sinfonien ist das Beste, was die Cantaten enthalten, angedeutet.

Die Texte der letzteren stehen durchweg unter dem Niveau dessen, was man als das geringste Mass der musikalischen Gestaltungsfähigkeit betrachten kann. In ihnen spricht sich der ultrapietistische Geist jener Geistlichen zu Halle aus, die sich den Namen der Halle'schen Pietisten erworben haben.

Aehnliches als hier in hausbackener prosaischer Form gegeben wird, wie z. B. der Eingang der oben bezeichneten Weihnachts-Cantate:

Wo geht die Lebensreise hin?
Zum Himmel, oder zu der Höllen?
Das soll der Geist und Sinn
Ihm ängstlich suchen fürzustellen.
Dies soll allein
Die beste Frage sein
In Deinem ganzen Leben,
Soll Jesus Dir dereinst den Himmel geben.
Wie aber sind die Wege wohl zu unterscheiden?
etc. etc.

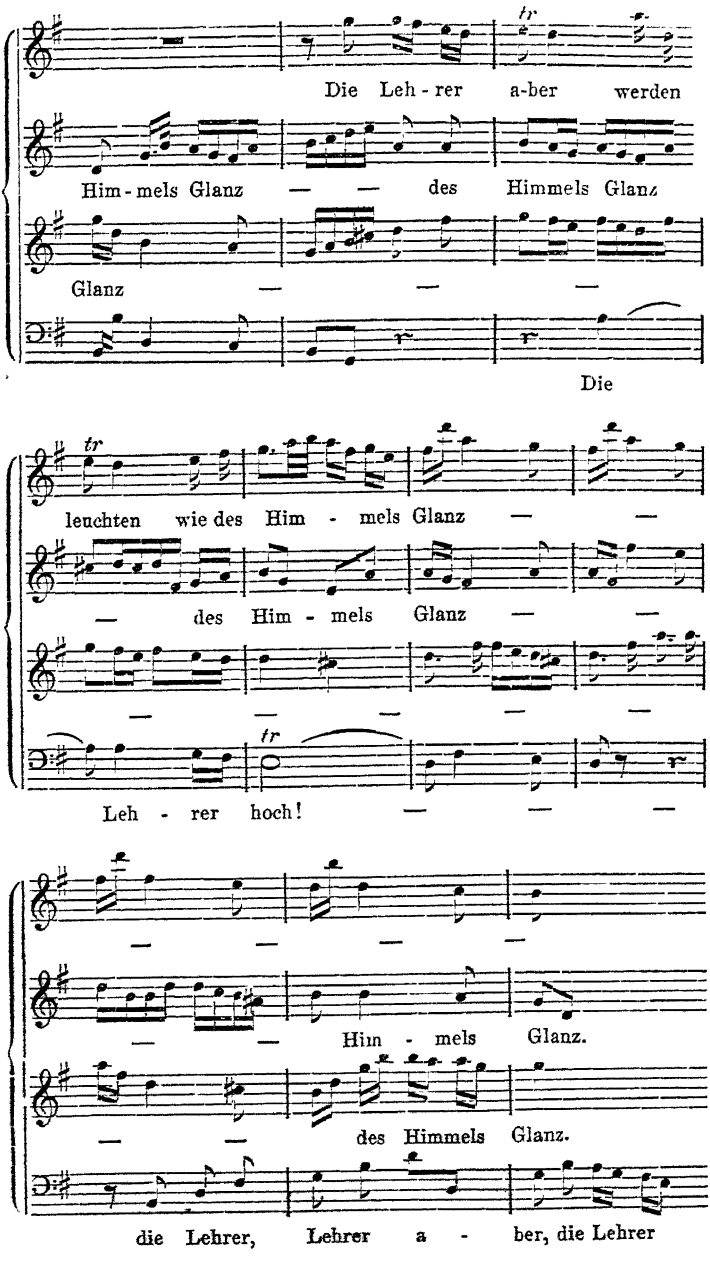
ist in den Texten der Sebastian Bach'schen Cantaten kaum zu finden. So weit diese hinter den Forderungen

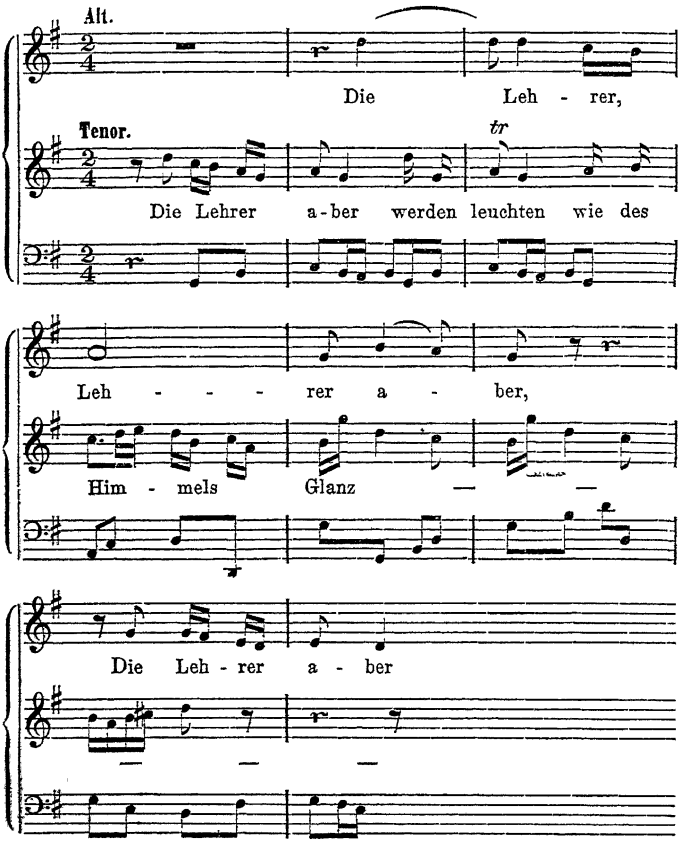
zurückgeblieben sind, die man im Vergleich mit der herrlichen Musik der grossen Mehrzahl von ihnen zu stellen bereit sein möchte, so waren sie doch viel allgemeiner im Inhalt und in den einzelnen Stücken nicht ohne lyrische Gedanken. Dergleichen würde man hier vergeblich suchen.

In den polyphonen Eingangs-Chören der Cantaten ist Friedemann Bach am wenigsten glücklich. Zwar fehlt es ihm nicht immer an feurigen und feierlichen Motiven. Aber in der Regel sind diese klein, abgerissen und unzusammenhängend behandelt. So der Eingangs-Chor der Cantate „Fer. Paschalis (No. 7.) Erzittert und fallet," in dem die einzelnen Stimmen nach und nach ohne Instrumente einsetzen. Der Chor, der zunächst in abgerissenem Gange von der brausenden Tonmasse der Instrumente begleitet und durchbrochen fortschreitet, wird erst weiterhin in glänzende Passagen übergeführt, zwischen denen der auf langgezogenen Accorden gesungene Satz „Den ihr geschlagen" mächtig hervortritt, ohne dass darum eine Totalwirkung erreicht wäre.

Nicht glücklicher ist der Eingangs-Chor der Cantate Festo circumcisionis „Der Herr zu Deiner Rechten" behandelt, der sehr breit ausgeführt, mit vieler künstlicher Detail-Arbeit versehen, voll abgerissenen Wesens ist, ohne dass auch selbst nur vorübergehend Stimmen und Instrumente zu einer grossen Gesammtwirkung zusammengefasst würden.

Der Anfang des Chors der Cantate „Gott fähret auf mit Jauchzen" ist ein Muster dieser Art von unzureichender Behandlung. Was bei Sebastian Bach Charakter war, wird hier zur Manier.

Was kann man über eine Compositions-Weise sagen, die wie in dem Chor der Cantate „Ihr Lichter jener schönen Höhen" neben den unsangbarsten Schwierigkeiten

Die Leh - rer a-ber werden
Him - mels Glanz — — des Himmels Glanz
Glanz — — —
Die
leuchten wie des Him - mels Glanz — —
— des Him - mels Glanz — —
Leh - rer hoch! — — —
— — Him - mels Glanz.
— — des Himmels Glanz.
die Lehrer, Lehrer a - ber, die Lehrer

zu den complicirtesten contrapunktischen Arbeiten gehört, die die Schule geliefert hat[1]):

Kaum weniger schwierig ist die Ausführung des Chors in der Cantate „Wir sind Gottes Werke," der ausserordentlich künstlich gesetzt ist.

Wohl kann man aus diesen Stücken die besondere contrapunktische Fertigkeit erkennen, die Friedemann

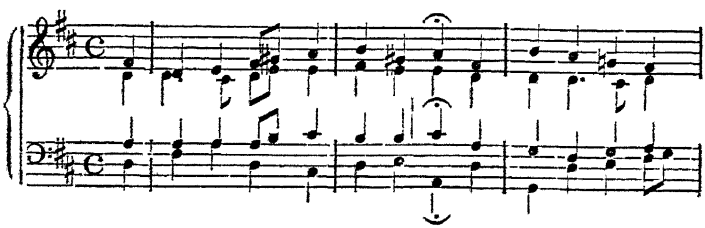
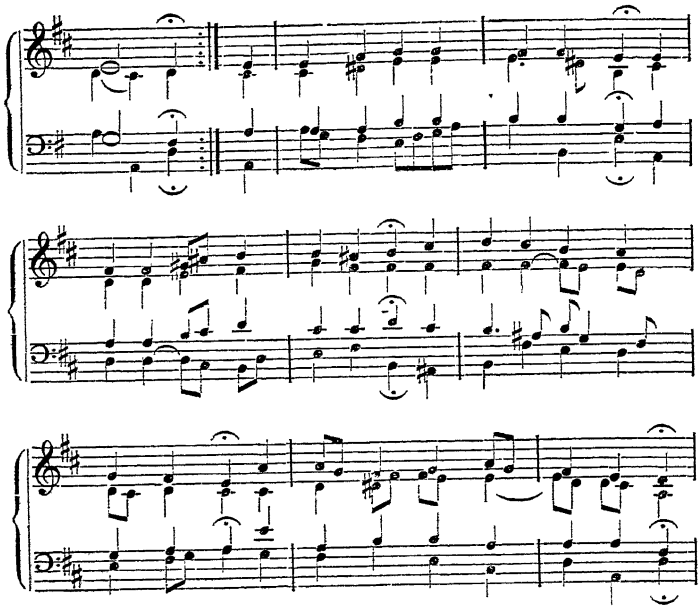
---

[1]) Das Unsangbare ist hier natürlich erklärt. Friedemann Bach hat die Motive dieses Chors aus dem zweiten Satze seiner Ricercata für 5 Saiten-Instrumente entnommen.

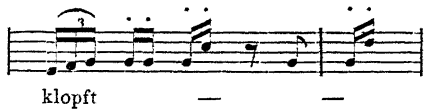
zu Gebote stand. Aber sie erscheint fast überall kleinlich und gesucht. Zu eigentlich künstlerischer Grösse weiss er sie nur selten zu steigern. Nur der Eingangs-Chor der Cantate Festo Joannis advent. Christi zeichnet sich nach dieser Seite hin aus.

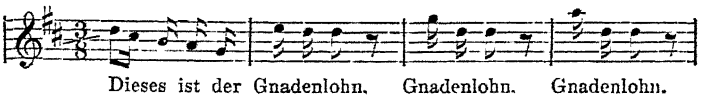
Es kann hienach kaum zweifelhaft sein, dass der älteste Sohn Sebastian Bach's die Fähigkeit nicht gehabt hat, die Wirkungen, die der Chorgesang im polyphonen Style zu erreichen vermag, für die Kirche zur Erscheinung zu bringen. Kein einziger reicht an die grossen und prachtvoll gestalteten Fugen und Chöre Em. Bach's, in dessen „Heilig," in dem „Magnificat" und in der Oster-Quartal-Musik heran, geschweige an die Chöre und Fugen des Vaters. An Mühsamkeit hat es Friedemann, wenn er einmal an die Arbeit gegangen war, nicht fehlen lassen. Aber ihm mangelten die grossen Gedanken und die Gabe, der Arbeit klare Entwickelung zu geben.

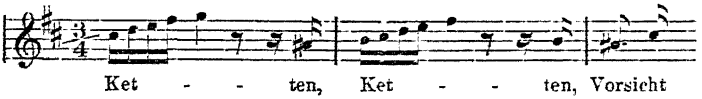
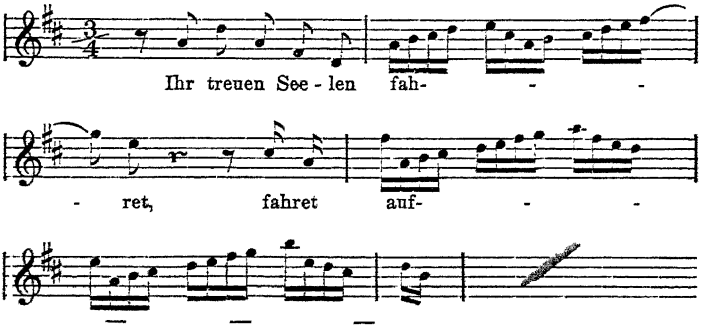
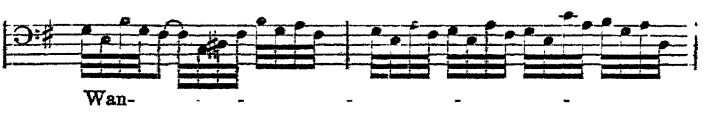
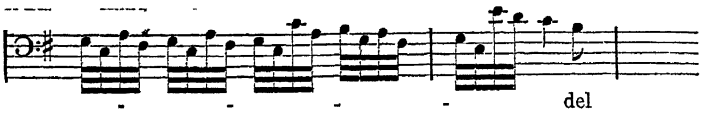
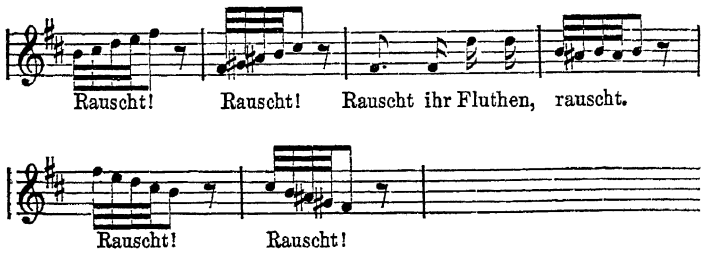
Den Choral hat er nirgend als thematische Grundlage für den Chor oder Einzel-Gesang benutzt. Er verwendet ihn fast nur als Schluss der Cantaten-Musik im einfach vierstimmigen Satze. Einige Male lässt er seine Cantaten mit solchen einfachen Choral-Gesängen beginnen. Nur einmal findet sich in der Cantate Festo ascensionis (No. 16) eine eingehendere, Seb. Bach's vierstimmigen Choral-Arbeiten ähnliche Behandlung, nämlich die des Kirchen-Liedes „Herr Jesu, ziehe bei uns ein,"



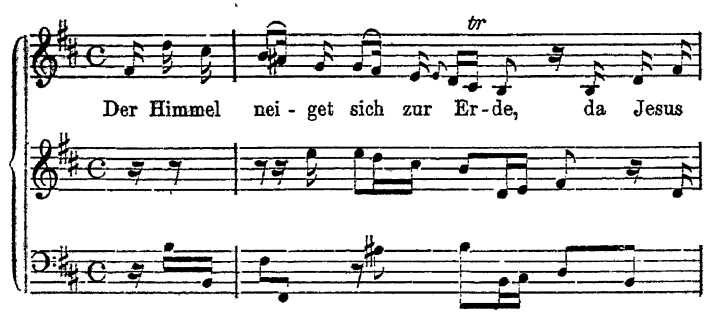
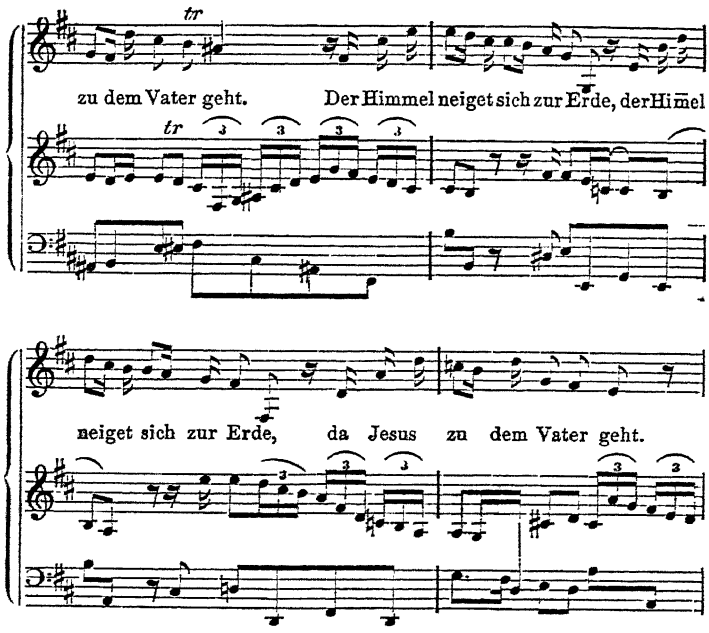
Diese zeigt, was er für die Bearbeitung des Chorals hätte leisten können. Aber er ist über diesen einen Versuch nicht fortgekommen. In der Weihnachts-Cantate (No. 6) wird derselbe Choral in derselben Bearbeitung nur in G-dur wiederholt.

Das Beste, was die Cantaten enthalten, liegt in den Arien. Aber auch in diesen sind neue Formen, neue Wege nirgends bemerkbar. Es ist der unveränderte Styl Seb. Bach's, und es sind dieselben Mittel, die hier verwendet werden. Auch sie leiden unter zu grosser Künstelei und unter der in den Chören vielfach bemerkbaren Unbehilflichkeit und Sonderbarkeit der Declamation. Wenn es beispielsweise in dem Eingangs-Chor der Cantate „Der Höchste erhöret“ lautet: „voll Liebe, Liebe, voll Liebe, Liebe, Liebe für Lehrer, Lehrer,“ so ist dies nicht weniger sonderbar, als wenn in der diesem Chore folgenden Arie für Alt declamirt wird: „Mein Hertze, Hertze, Hertze klopft, klopft, klopft;“ und später:

oder wenn es in der Tenor-Arie der Cantate „Ihr Lichter jener schönen Höhen“ lautet:



oder wenn in einer Tenor-Arie der Cantate zum Geburtstag Friedrich's II. das Wort „Ketten“ wie folgt behandelt wird:

Auch sonst finden sich in seinen Arien Sonderbarkeiten und Uebertreibungen des Ausdrucks aller Art; so in der sehr langen, von der Trompete begleiteten Arie der Cantate „Wo geht die Lebensreise hin?“

In der Bass-Arie der Cantate „O Wunder“ kommt folgende, in der That kaum erträgliche Stelle vor:

Die Darstellung der Worte in der Arie „Erzittert, ihr brausenden Schaaren“

ist gleichfalls auf die Spitze getrieben.

Doch finden sich auch mancherlei Schönheiten. Er ist insbesondere in der Verwendung der instrumentalen Mittel oft sinnreich und poetisch, mitunter selbst in der Melodie über sein gewöhnliches Mass hinaus gehend, den zerrissenen Charakter seiner meisten Gesangssachen verleugnend.

Zu den Arien der letztbezeichneten Gattung gehört unter Anderen die Alt-Arie der Cantate Festo ascensionis mit obligater Bratsche:

die durch Melodie, feine Instrumental-Wirkung, Gefühl und Adel den besten Arien Sebastian Bach's gleichkommt.

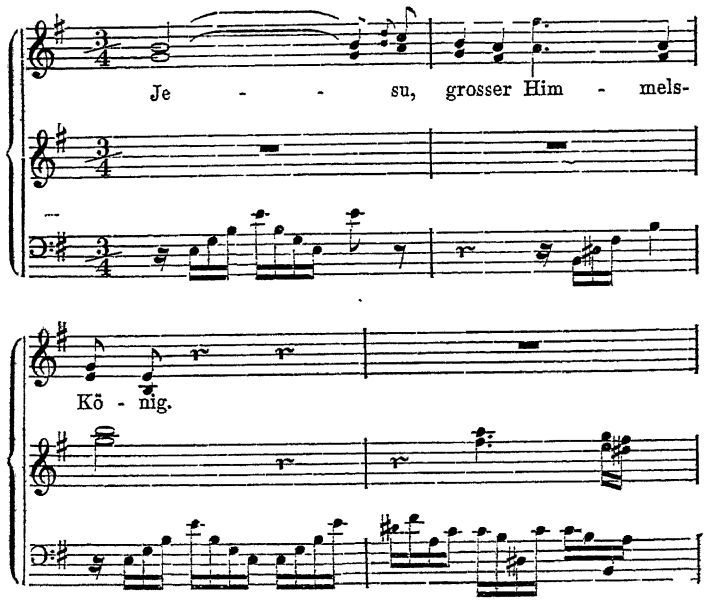
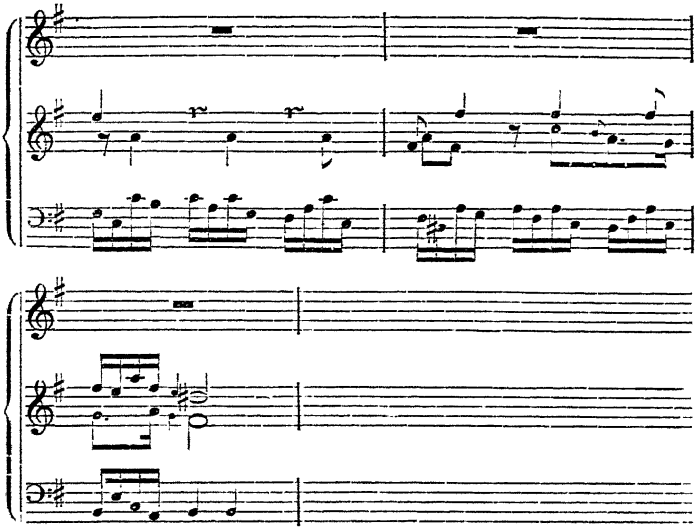
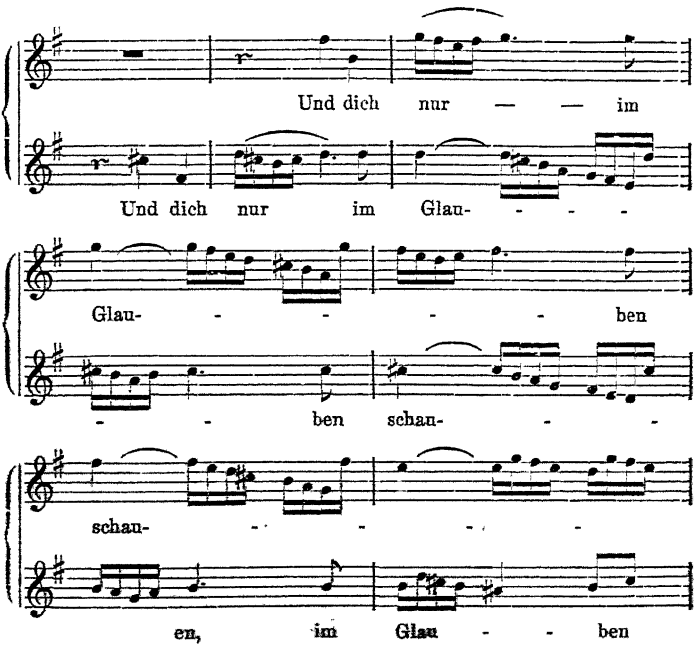
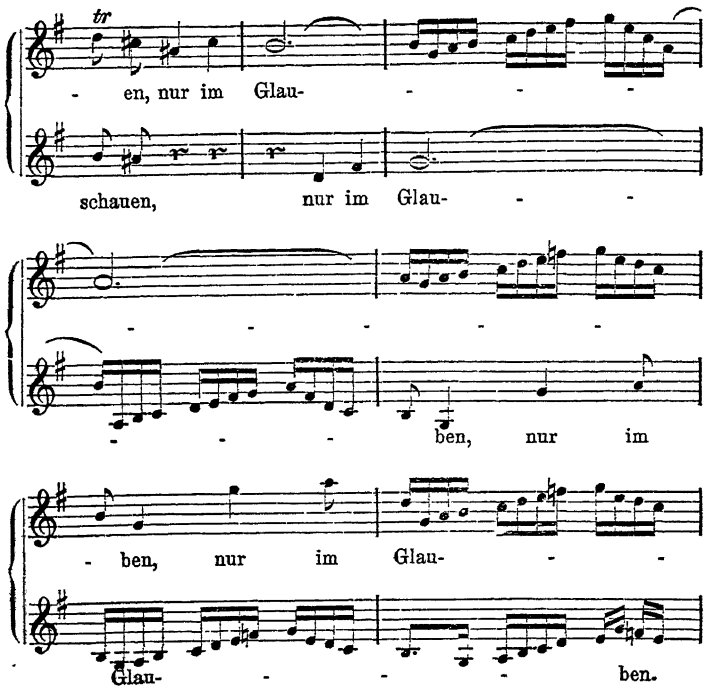
In gleicher Höhe steht die Tenor-Arie der Cantate „Erzittert und fallet," welche mit 2 Flöten in dem reinsten vierstimmigen Satz, voll von melodischen und instrumentalen Schönheiten ist. Ihr stehen die beiden Arien derselben Cantate, deren eine in H-moll mit glänzend behandelter obligater Violine, die andere für Bass mit obligatem Cello gesetzt ist, wenig nach.

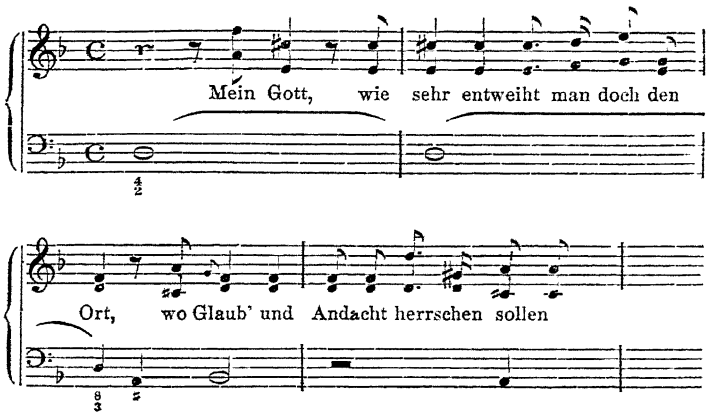
Nicht selten hat Friedemann zu seinen Arien in ähnlicher Weise, wie das Seb. Bach hie und da gethan, eine obligate Orgel-Begleitung gesetzt. Doch gewinnen bei ihm diese Stücke den Charakter von Orgel-Sonaten mit hinzugefügten Worten. Der Gesang tritt dabei durchaus in die zweite Reihe. Die Tenor-Arie der Cantate „Heraus, verblendeter Hochmuth" giebt ein voll-

gültiges Beispiel hiefür. Der Gesang ist zerrissen, die Orgel äusserst glänzend gesetzt, hie und da mit 2 Flöten concertirend, mehrfach in breit gehaltenen Zwischenspielen sich ergehend.

Aehnlich behandelt ist die für Orgel und Horn gesetzte Arie (C-dur $^4/_4$) „Zerbrecht, zerreisst, ihr schnöden Bande!“ in der auch das Horn von nur ungeordneter Bedeutung ist.

Auch in der Tenor-Arie der Cantate „Der Höchste erhöret“ erscheint die an einigen Stellen mit der Orgel concertirende Gesangsstimme nur ganz nebensächlich.

Von den zweistimmigen Gesangssätzen, die mitunter in diesen Cantaten vorkommen, liesse sich etwa dasselbe sagen. Ueberall fast erscheinen die Stimmen im Instrumental-Charakter. Zu derartigen Stücken gehört das Duett der Weihnachts-Cantate „Der Herr zu Deiner Rechten“ mit dem Anfange:

das weiterhin in der Stelle:

die freilich aus dem Modegeschmacke jener Zeit herausgewachsen ist, von dem eigentlich Gesanglichen ganz absieht. Dabei ist das ganze Duett der melodischen Anfangsmotive ungeachtet von eben so ermüdender Länge, als das in der „Introduzione della predicazioni“ vorkommende Duett „Gottes süsse Bande brechen“ und das Duett „Gott, der da in dem Himmel wohnt,“ in der Cantate „Der Herr zu Deiner Rechten,“ das zudem äusserst unsangbar geschrieben ist.

Wie Friedemann in seinen Cantaten überall streng der Schule und den Formen des Vaters folgt, so bewegt er sich auch hie und da in dessen besonderen Eigenthümlichkeiten. Das zweistimmige Recitativ der Cantate „Heraus verblendeter Hochmuth“ mit dem Anfange:

giebt davon Zeugniss, ebenso das Recitativ e Arioso der Cantate „O Wunder," dessen Gesang (Sopran) zunächst mit der Violine und dem Bass in äusserst trockner Weise concertirend, ein Stück von rein contrapunktischem Charakter, ohne Innerlichkeit und Wärme ist, und das sich weiterhin durch den Hinzutritt der Bassstimme zu einem Arioso a due entfaltet, wie dergleichen auch bei Sebastian Bach vorkommen, ohne dass es an die Grösse und Innerlichkeit der gleichartigen Stücke dieses grossen Meisters heranreichte.

Friedemann's beste Cantate ist offenbar die Advents-Cantate „Lasset uns ablegen die Werke der Finsterniss," deren Original sich zu Berlin befindet. In der zu Wien (in der Bibl. des Conservatoriums) befindlichen Abschrift ist sie als Pfingst-Cantate bezeichnet, und dazu die Bemerkung eingetragen: „C. Ph. Em. Bach hat dieses Stück in den Jahren 1772 bis 1779 in den Hamburgischen Kirchen aufgeführt."

Der Text lautet:

No. 1. Chor (4st. D-dur $^3/_4$).

Lasset uns ablegen die Werke der Finsterniss und anlegen die Waffen des Lichts.

No. 2. Recitativ, Alt.

Schon nahet sich die Zeit,
Vom Sündenschlafe aufzustehen,
Und Gottes Geist ist schon bereit
In unsre Herzen einzugehen.
Wie liebreich nahet sich mein Gott zu allen Sündern,
Die nur nicht freventlich des Geistes Wirkung hindern.
Er schenket unsrer Seele Ruh',
Und ruft uns, wenn wir wanken, zu!

No. 3. Choral (Mel.: Nun danket alle Gott).

Steh' auf vom Sündenschlaf etc.

No. 4. Recit. Sopr.

D'rum, Vater, wollest Du auf mich
Den Geist der Jünger senden,
Und mich nach Deinem Rathe lenken.

No. 5. Arie. (H-moll $^3/_8$, Sopr.)

Höre, Vater, mit Erbarmen
Meinem matten Seufzen zu.
Hab' ich mich von Dir entrissen,
So lass meine Seele wissen,
Dass in Dir sei wahre Ruh'.

No. 6. Recit. mit Accomp. Bass.

Ich weiss, die Nacht ist schon dahin,
Und durch das Licht die Finsterniss vertrieben.
D'rum muss ich auch des Lichtes Werke üben.
Dazu wirst Du, Geist Gottes, mich bereiten
Nach Deinem Sinn. Mit Dir will ich
Der Sünden Reiz bestreiten.

No. 7. Arie. (D-dur $^2/_4$, Bass).

Ich ziehe Jesum an im Glauben,
Damit will ich vor Gott bestehn,

Er lasse mich im Thun und Wandeln
Nach seinem heil'gen Willen handeln,
So kann ich nicht verloren gehn.

No. 8. Choral.

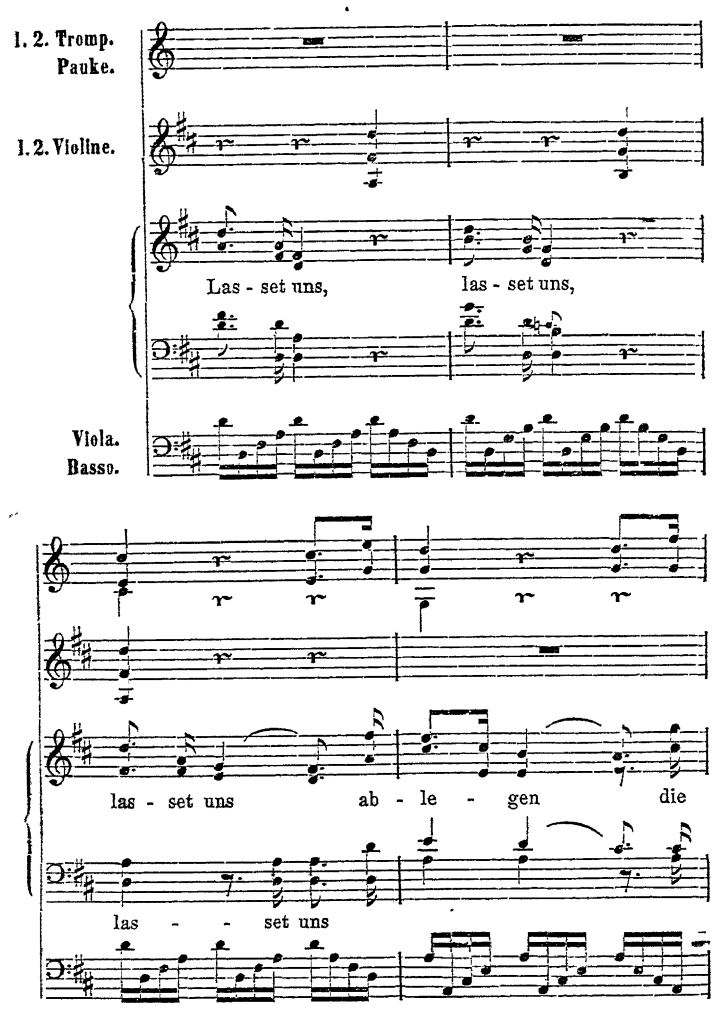
Den Geist, der heilig ist,
Lass willig Dich regieren.
Er wird auf ebner Bahn
Dich alle Zeit wohl führen.
Und dass Du Gottes Kind
Dem Herzen prägen ein.
Auch Dich versichern des,
Dass Du sollst Gottes sein.

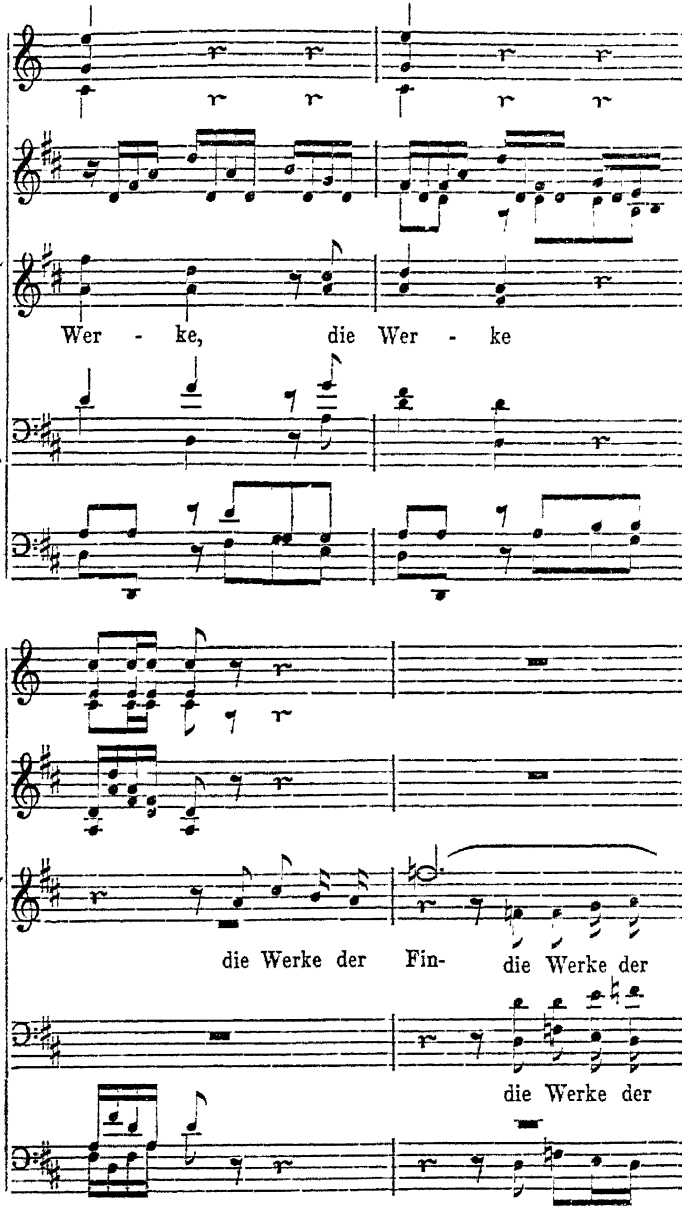
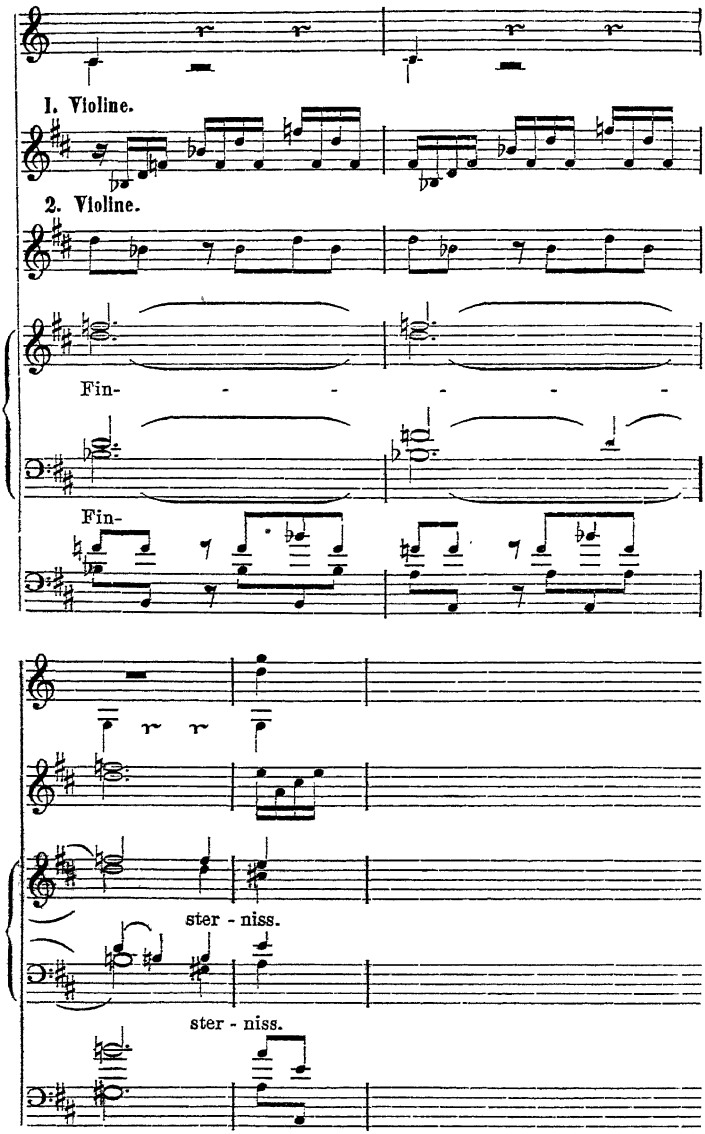
Dieser Text, genau den Textdispositionen Sebastian Bach'scher Cantaten und deren Inhalt entsprechend, lässt einen Fortschritt in der Kirchen-Poesie eben so wenig erkennen, als dies bei der Mehrzahl der Em. Bach'schen Cantaten der Fall war. Die Texte enthielten nichts als den abstracten Ausdruck der mit dem Halle'schen Pietismus verketteten lutherischen Orthodoxie.

Die Musik soll dem Jahre 1749 angehören. In ihr findet sich der Charakter der Kirchen-Cantaten Sebastian Bach's in einer Bestimmtheit wieder erkennbar, dass, wenn der Ursprung nicht sonst genau bekannt wäre, man sie leicht für eine der Cantaten des Vaters halten könnte, zumal die oben angedeuteten besonderen Eigenthümlichkeiten in der Schreibart Friedemann's für die Kirche hier weniger bemerkbar sind.

Der erste Chor fängt mit einem Instrumental-Vorspiel des Streich-Quartetts mit 2 Trompeten und Pauken an, in welchem die Hauptmotive wie bei den Seb. Bach'schen Instrumental-Einleitungen an dem Zuhörer vorbereitend vorübergeführt werden. Die Bässe beginnen mit einer Orchester-Figur in $^1/_{16}$, welche weiterhin von den Violinen

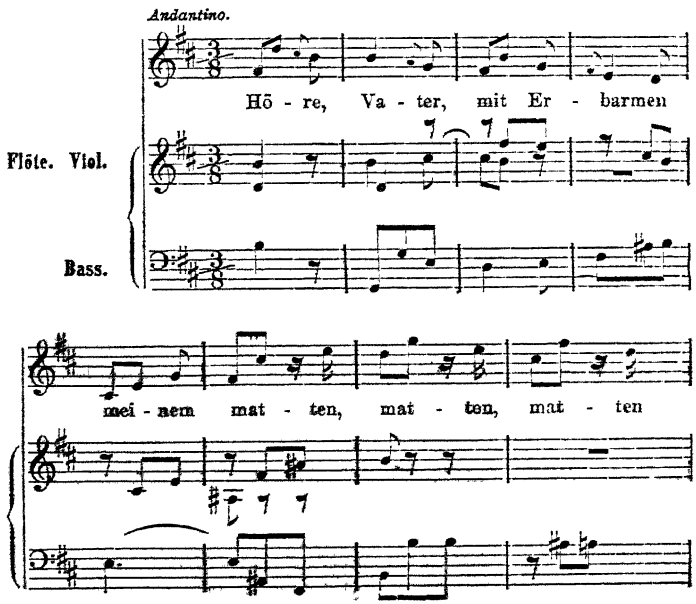
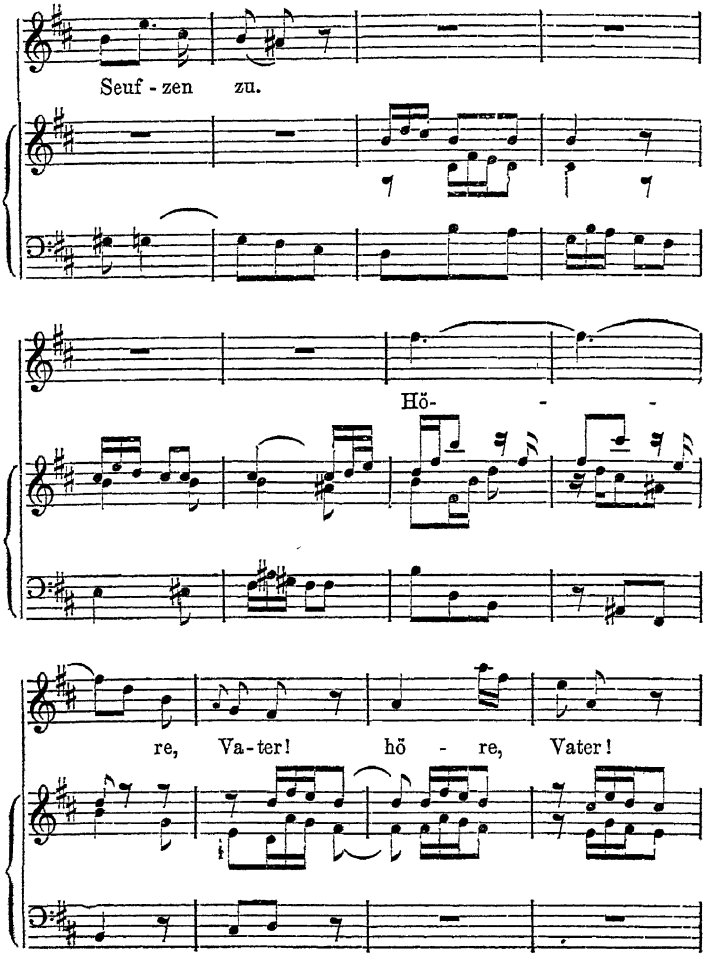
übernommen und concertirend neben dem Chorgesange durchgeführt wird. Im 19. Takt setzt der Chor ein[1]):

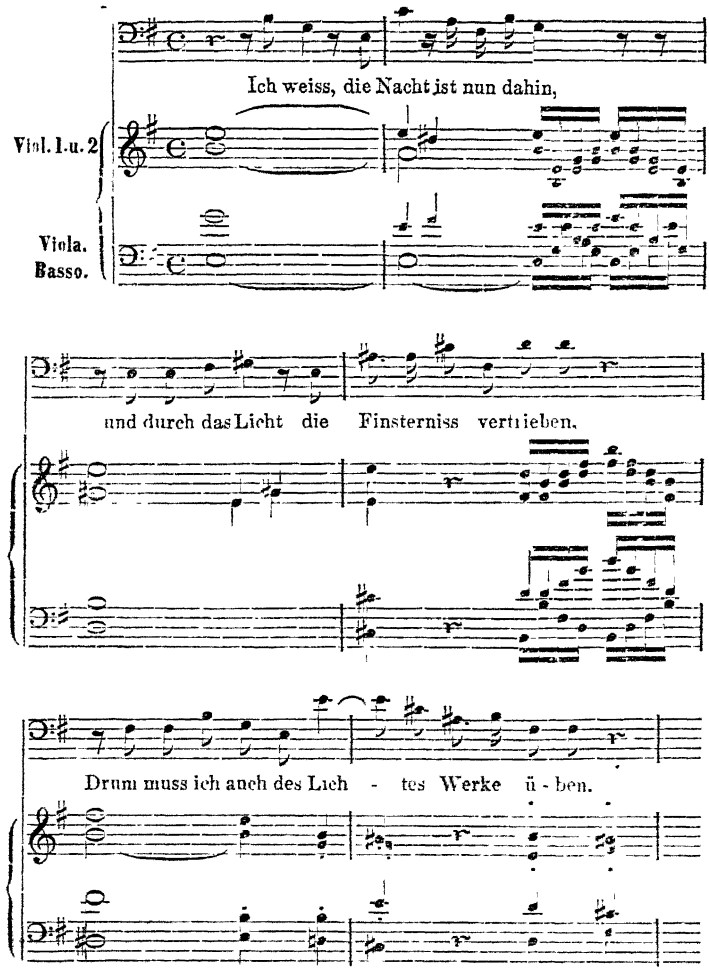


1) Man bemerke wohl die Declamation der Worte, das Dreifache „Lasset uns“ und das Zerreissen „Las-set uns“ im 3. Takt des Tenor und Bass.

Wer - ke, die Wer - ke
die Werke der Fin- die Werke der
die Werke der

Nach diesem homophonen Anfange und der sehr frappanten Wirkung des Eintritts der B-dur-Tonart mit der

folgenden Modulation nach a auf dem Worte „Finsterniss“ beginnt eine völlig polyphone bis zum Schluss anhaltende Behandlung, zu welcher die erste Violine ihre harpeggirende Form, hie und da mit dem Bass wechselnd fortführt, und deren im Wesentlichen sich gleich bleibende Motive mehreremal von anderen durch alle Stimmen wechselnden Themen unterbrochen werden. In dieser Weise ist der Chor zu einem ausgedehnten, in strengster Form durchgearbeiteten Satze geworden, welcher allen Forderungen des ernsten Styls und der Polyphonie entspricht.

Das nur vom Bass begleitete Recitativ des Alt könnte, genau wie es geschrieben ist, einer Sebastian Bach'schen Cantate angehören. Es zeigt insbesondere die diesem so sehr eigenthümliche Declamation.

Ganz dasselbe lässt sich von der Sopran-Arie No. 5 sagen, welche für 1 Flöte, 1 Violine (oder 2 Violinen) und einen fast obligat behandelten Bass im reinsten 4stimmigen Satz geschrieben ist:

Man wird zugeben müssen, dass eine Familien-Aehnlichkeit nicht frappanter sein könnte als die Gleichartigkeit dieser Arie von zartestem Charakter und sinnreicher Benutzung der Instrumente mit den Arien Seb. Bach's.

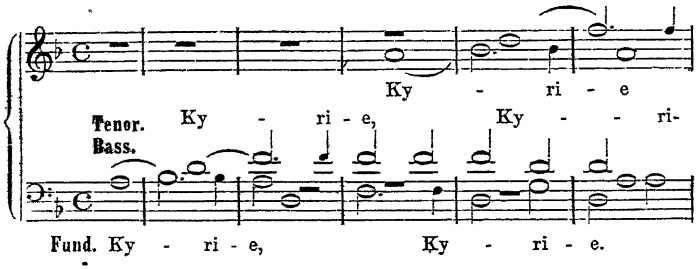
Ganz dasselbe kann man von dem accompagnirten Recitativ No. 6 sagen, dessen Anfang wie folgt lautet:

Auch in der Arie No. 7 mit der Solo-Oboe sind Instrumentation wie Gesang durchaus in der Weise des alten Meisters geführt. Der Schluss-Choral ist kirchenmässig gesetzt und wird von den Streich-Instrumenten und den Trompeten und Pauken begleitet.

Unmöglich wäre es nicht, dass hier mindestens die theilweise Benutzung einer unbekannt gebliebenen Cantate

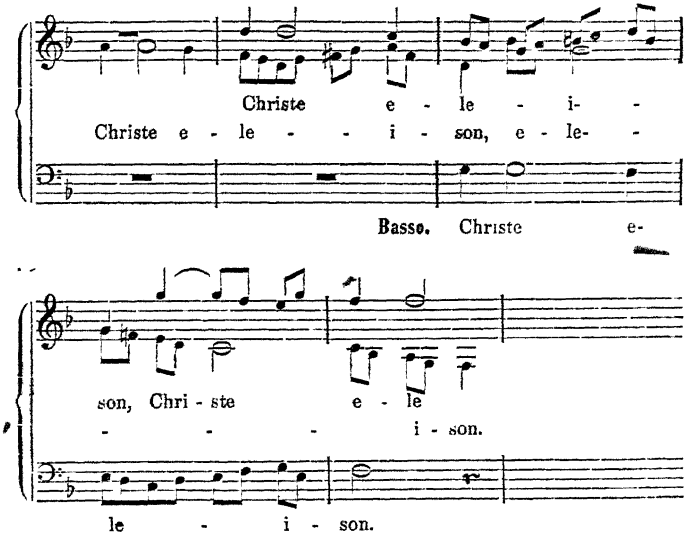
Sebastian Bach's vorläge[1]). Wäre dies nicht der Fall, so würde jedenfalls anerkannt werden müssen, dass der Sohn es verstanden habe den Vater auf das getreueste nachzuahmen, und dass er dabei jedem selbstständigen Schaffen und jeder eigenen Besonderheit entsagt habe.

Den interessanteren Kirchen-Compositionen Friedemann Bach's gehört das Kyrie an, welches sich in einer von Häseler in Erfurt gefertigten Abschrift in der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet. Es ist oben die Vermuthung ausgesprochen worden, dass dies Stück eine Jugendarbeit sein möge. Die weniger complicirten, kleineren Formen aller Theile desselben mit alleiniger Ausnahme der Schlussfuge, die melodiöse Behandlung und die grössere Sangbarkeit in den Stimmen schliessen die Wahrscheinlichkeit aus, dass die Composition in Halle gefertigt sei. Von den in jener Periode gesetzten Sachen unterscheidet sie sich durchaus. Muthmaasslich gehört sie einer Zeit an, wo Friedemann noch unter der Aufsicht des Vaters arbeitete.

Der erste Satz beginnt mit einem ernsten fugirten Einleitungs-Satz von 25 Takten, in dem die Instrumente (Quartett) mit den Stimmen gehen



[1]) Man lasse hierbei die weiterhin folgende Erzählung von der Art, wie er die Passions-Musik des Vaters in demselben Jahre 1749 zur Anwendung gebracht haben soll, nicht aus den Augen. Gegen die Vermuthung des Verfassers könnte die mehrfache Aufführung dieser Cantate durch Em. Bach in den Kirchen zu Hamburg geltend gemacht werden, vorausgesetzt dass Emanuel dieselbe als eine

Im 15. Takt tritt der deutsche Text „Herr erbarme Dich“ ein und der Chor geht dann in einen zweiten fugirten Satz über,

der kurz gefasst ist und in dessen letzten Takten plötzlich wieder das deutsche „Herr erbarme Dich“ zum Vorschein kommt, worauf der erste Chor „Kyrie eleison“ wiederholt wird. In beiden Sätzen sind eigentlich nur die Anläufe zu fugirter Arbeit zu finden, doch ist deren Inhalt würdig und in der harmonischen Haltung nicht ohne Interesse.

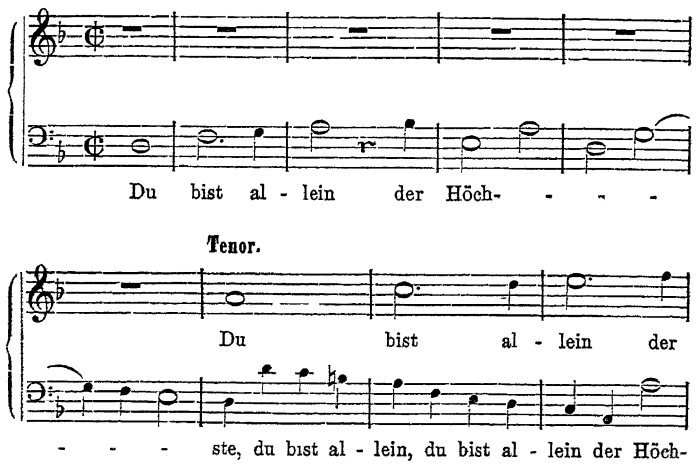
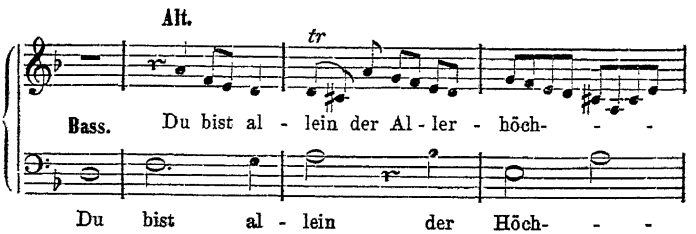
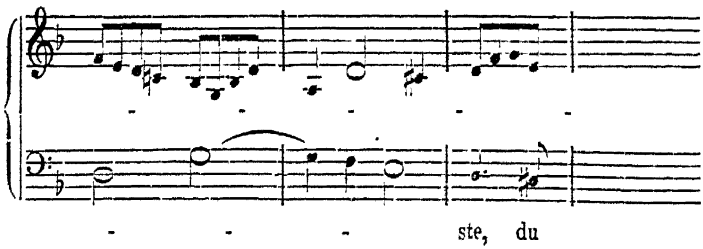
Dieser ersten Nummer folgt ein Duo für Sopran und Alt (F-dur $^3/_4$) „Und auf Erden Friede“, melodisch, etwas figurirt, nur von dem Continuo begleitet, für den eine Bezifferung nicht angegeben ist. Nach 45 Takten geht dasselbe in einen kurzen mit lebhafter Instrumental-

---

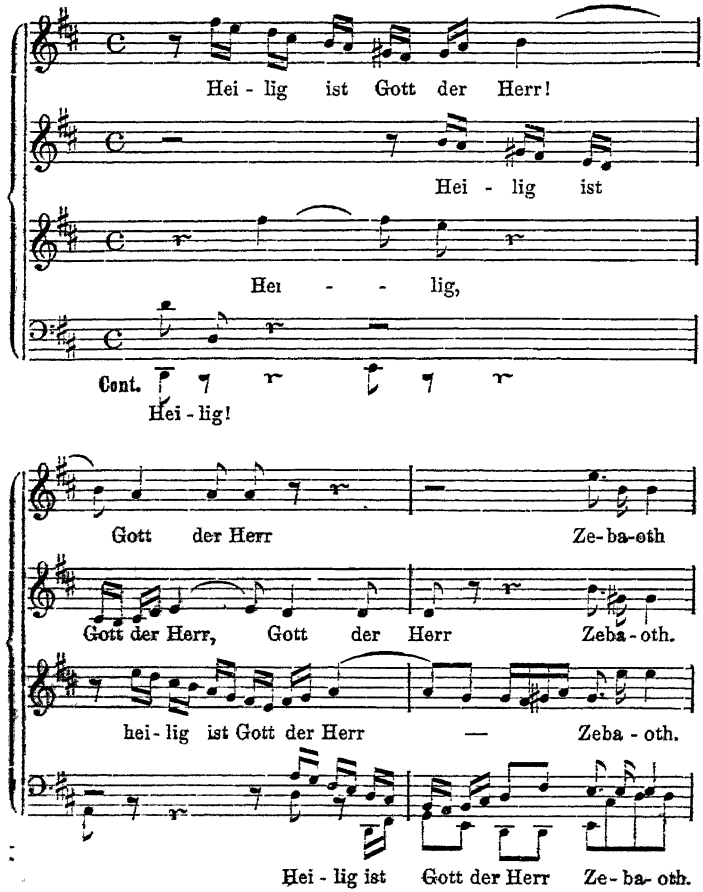
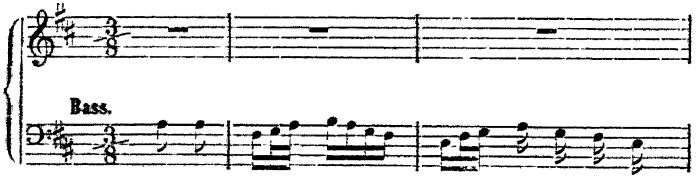
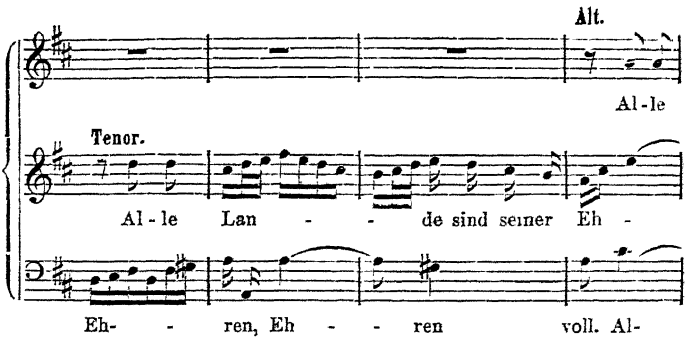
Arbeit Friedemann's betrachtet habe. Doch ist nicht zu vergessen, dass jener seit 14 Jahren vom Hause abwesend den grösseren Theil der seit 1735 componirten Kirchenstücke des Vaters schwerlich kennen konnte.

Begleitung schnell vorüberrauschenden Chor „Wir loben Dich, wir beten Dich an“ über.

Das hierauf folgende „Vater, Herr, eingeborner Sohn, Jesu Christe, Du allerhöchster Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters, der Du hinnimmst die Sünde der Welt, erbarme Dich unser“, Adagio für Bass (B-dur $^4/_4$) mit Accompagnement, ist in edler recitativischer Declamation gehalten, voller Gefühl und Würde.

Den Schlusschor:

bildet eine Fuge von sorgfältiger und breiter Ausführung. Nach dem 44. Takte tritt dem vorstehenden Thema ein zweites Hauptmotiv hinzu:

und gestaltet den Satz zu einer mit der höchsten Kunst behandelten Doppelfuge, deren glänzender Schluss in hohem Grade imposant wirkt. Dieser letzte Abschnitt des Schlusschors ist an sich der Taktzahl nach länger, als die ganze Musik der 6 vorhergehenden Theile.

Das Ganze würde sich sehr wohl zur Verwendung als kurze Messe in der lutherischen Kirche eignen. Ob es zur Aufführung gelangt ist, steht dahin; Friedemann könnte in Halle hiezu wohl Veranlassung gefunden haben. Dass in Erfurt eine Abschrift vorhanden gewesen ist, scheint auf dort stattgehabte Aufführungen zu deuten.

Der Gegensatz, in welchem Friedemann in seinen kirchlichen Compositionen zu seinem Bruder Emanuel stand, lässt sich kaum deutlicher darstellen als durch eine Betrachtung seines Heilig. Dieses Stück, mit Trompeten, Pauken und dem Streich-Quartett gesetzt und auf der Original-Partitur mit den Initialen J. N. J. versehen, beginnt sogleich mit dem Chor, der unter sehr bewegten Violinfiguren mit kräftigen Accorden einsetzt, bald aber in einen anfangs wunderlich figurirten, späterhin eigenthümlich declamirten Satz:

übergeht, dem sich die Fuge

von meisterhafter und glänzender Technik anschliesst. Ohne Zweifel übt dieser letzte Satz nach der unruhigen Bewegung des Heilig eine edle und feierliche Wirkung aus. Wenn man das ganze Werk aber der idealen Hoheit und dem grossartigen Schwunge der Emanuel Bach'schen Composition gegenüberstellt, so muss es in den Hintergrund zurücktreten. Die grossen Mittel an der rechten Stelle zu verwenden, das lag einmal eben so wenig in Friedemann's Natur, als die freie Entwickelung einfacher Gedanken und die Verwerthung melodischer Sätze.

Vielleicht möchte es noch von Interesse sein, einen Blick auf die Cantate „zum Geburtstage Friedrichs des Grossen" zu werfen, deren Text, offenbar unter den Eindrücken der Wechselfälle des siebenjährigen Krieges geschrieben, im Anhange II. beigefügt, zwar herzlich schlecht ist, doch aber gegenüber den Ereignissen des Jahres 1866 auf unzweifelhafte Weise erkennen lässt, wie sehr in Schlesien schon zu jener Zeit die Besorgniss vorgewaltet hat, dass dies Land wieder von Preussen getrennt werden könnte.

Nachdem der Feind ausgerufen:

„Er müsse seine Länder flieh'n,
Und Schlesien sei unser Raub!"

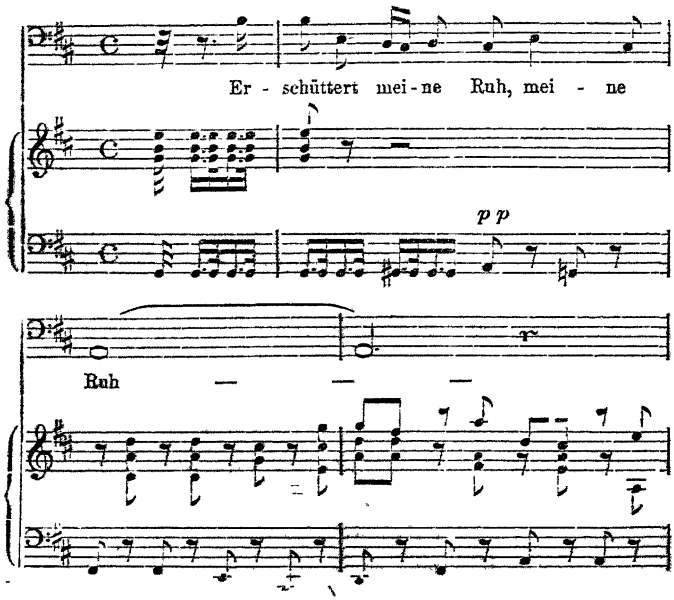
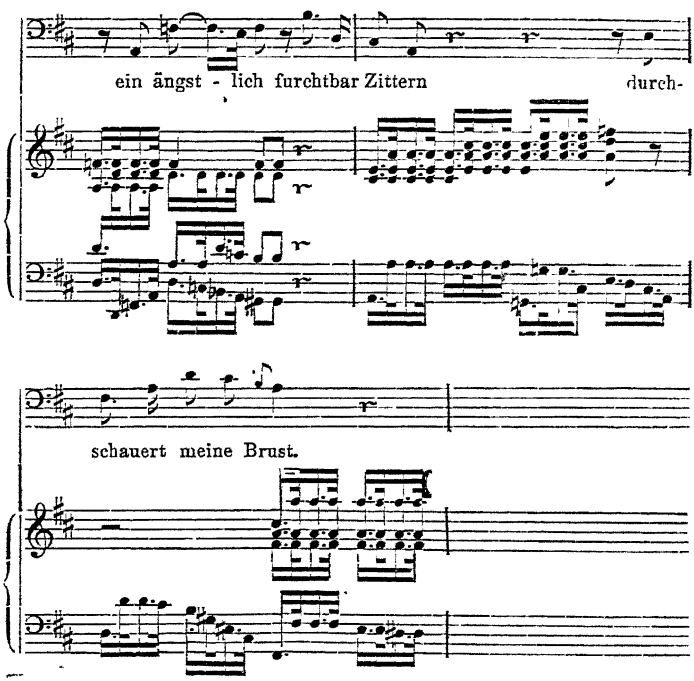
tritt Schlesien mit den Worten ein:

„Ich und die Himmel müssen
In öde Klumpen zertrümmern!

Recht und Religion würd' in Ewigkeiten
Ein leerer Klang, ein Nichts!"

Arie.

„Blüht noch Hoffnung zum Erretten,
Vorsicht, so zerbrich die Ketten,
Die für mich der Hochmuth schlägt.
Senke Dich mit Huld hernieder,
Zeig' ihn mir im Lorbeer wieder,
Ihn, der Deine Blitze trägt."

Die Cantate beginnt mit einer Sinfonie, deren Partitur leider nicht vorhanden ist, wenn man nicht etwa annehmen möchte, dass die von Friedemann nachgelassene Sinfonie von einem Satze in D-moll (Siehe weiter unten), was ihrem Charakter nach sehr wohl möglich ist, die Bestimmung gehabt habe als Einleitung zu dienen. Dieser Sinfonie folgte das in ausdrucksvoller Instrumental-Begleitung gesetzte accompagnirte Recit. No. 1, welches eine bei ihm selten vortreffliche Declamation

und eine bis zu einem gewissen Grade dramatisch heroische Färbung zeigt.

Die Arie No. 2 (2 Hörner, Pauken, Continuo, D-dur $^3/_8$) ist der Cantate „Gott fähret auf mit Jauchzen“ entlehnt. Sie gehört mit ihren schmetternden Fanfarenklängen und ihrem figurirten Gesange denjenigen Arien Bach's an, die am meisten einen bestimmten Charakter an sich tragen. Doch sind die Blech-Instrumente an einzelnen Stellen kaum spielbar gesetzt und der Gesang für die Bassstimme mit dem öfter vorkommenden Fis und G über der Linie im höchsten Grade unbequem. Dem mit ungemein lebhafter und in dem grossen Styl des ersten Recitativs gesetzten Recitativ No. 4 „Der Waffen rauschendes Getöse“ soll nach der Bemerkung der Original-Partitur „segue sinfonia“ wiederum ein Instrumentalstück

gefolgt sein. Es scheint, dass mit jener Bezeichnung wohl das Vorspiel der Arie No. 5 gemeint war, das (Furioso, D-dur $^3/_4$, 1 Horn, Quartett) einen feurig bewegten Instrumentalsatz von tiefernstem Charakter enthält und in die Arie für Tenor überleitet, deren Text oben angegeben worden ist.

Die Melodie derselben trägt den Stempel der abgerissenen Satzbildungen, deren oben mehrfach Erwähnung geschehen; der eigenthümlichen Declamations-Weise des in dem Mittelsatze vorkommenden Wortes „Ketten“ ist gleichfalls schon gedacht. Dieses Andante und der Eingangssatz wechseln dreimal mit einander, wobei das gleichfalls dreimal wiederkehrende Furioso jedesmal mit gänzlich veränderter charakteristischer Instrumental-Begleitung erscheint, und dadurch der sonst nicht bedeutenden Arie ein gewisses Gepräge von Grösse giebt.

Das Secco-Recitativ für Alt No. 6 und das hierauf folgende Duo für 2 Soprane (2 Flöten, A-dur $^3/_8$, Cont.) sind ohne besonderes Interesse.

Der Schlusschor No. 9 „Heut jauchzet in Jubel“ (Trompete, Quartett, D-dur $^3/_8$) ist in dem Haupt-Motive etwas gekünstelt. Sopran und Alt setzen in canonischen Gängen nach einander ein. Bass und Tenor folgen in gleicher Weise. Ab und zu vereinigen die Stimmen sich zu homophonen Gängen, die aus dem Gewirr der polyphonen und contrapunktischen Combinationen wirkungsvoll hervortreten. Nach einem kurzen Mittelsatz von sehr ähnlichem Charakter nehmen Tenor und Bass das Anfangsthema wieder auf und Sopran und Alt folgen. Nachdem der Satz in gleicher Weise wie der erste zu Ende geführt ist, tritt ein neues Motiv hinzu, das den Chor in sorgfältiger Arbeit zum Schlusse führt, ohne dass derselbe, wie es den Worten entsprechend gewesen wäre, sich zu höherem Schwunge emporhebt. Ein Instrumental-Nachspiel von 26 Takten schliesst das Werk, dessen Bedeutung mehr in der historischen Thatsache seiner Existenz, als in seinem

speciellen Inhalt zu suchen ist. Friedemann Bach hat es in der Fortschreitung dieser Composition nicht vermocht sich auf der Höhe zu erhalten, auf der man ihn in den ersten Nummern findet.

Es ist der Betrachtung der kirchlichen Compositionen dieses Meisters im Verhältniss zu ihrem Werthe vielleicht ein zu grosser Raum gewidmet worden. Bisher waren diese Arbeiten Friedemann's so gut wie unbekannt. Es kam darauf an zu zeigen, dass das romanhafte Bild, das man sich früher von diesem genialen Musiker gemacht hatte, mindestens in diesem Punkte nicht auf seinem Verdienste als Tonsetzer beruht hat. Es erschien nothwendig festzustellen, dass Friedemann's Kirchen-Arbeiten die Kunst um keinen Schritt vorwärts gebracht, ja dieselbe nicht einmal bereichert haben. Die Kunst-Geschichte kann über sie ohne Bedenken zur Tages-Ordnung übergehen.

Auch einige Instrumental-Compostionen sind aus der Zeit Friedemann Bach's in Halle bekannt. Doch dürfte die im Jahe 1748 erschienene „Sonate pour le Clavecin, dédiée à Son Excellence, Monseigneur Happe, etc. etc." mit der Zueignung:

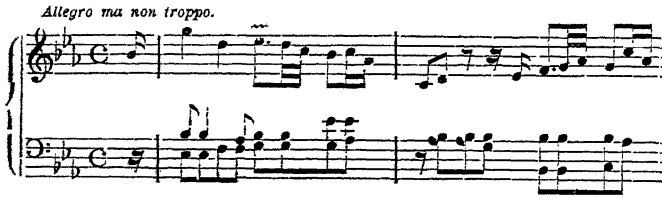
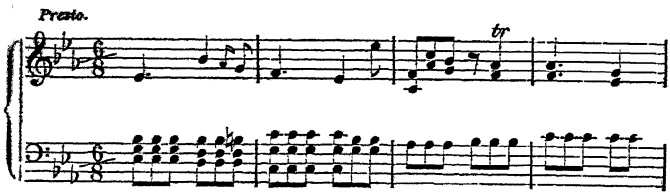
„Monseigneur!

Le gout, que Votre Excellence a pour la Musique, et les marques de bonté, que j'ai reçu d'elle, me font espérer, qu'elle agréera de même manière ce petit essai, que je prens la libertè de Lui dédier. Mon bût ne tend, que de Lui faire connaître l'empressement, que j'ai de m'aquiter par la du plus sacré de mes devoirs, comme une vive reconnaisance, qui n'en cedera jamais au profond respêt, avec lequel je me fais gloire d'être toute ma vie, Monseigneur! De Votre Excellence Le très Humble et le très obéissant Serviteur Friedemann Bach."

Halle ce 8 Jen. 1745.

wohl ursprünglich den oben erwähnten in Dresden componirten 6 Sonaten angehört haben, von denen 5 noch nicht publicirt waren. Mindestens sind Styl und Inhalt

derselben der im Jahre 1745 veröffentlichten Sonate so nahe verwandt, dass es schwer wird zu glauben, dass hier eine neue Composition vorliege.

Auch hier ist die Form derjenigen der Em. Bach'schen Sonaten gleich und eine grosse innere Aehnlichkeit mit den Würtembergischen Sonaten bemerkbar. Die Musik ist im Ganzen eingänglicher, weniger fremdartig als die der ersten Sonate; hin und wieder zeigen sich melodische Formen, die eine weitere Ausnutzung verdient hätten, so der Anfang des ersten Satzes:

ebenso das erste Thema des 3. Theils:

in welchem auch einige bravourmässig gesetzte Stellen vorkommen.

Das zwischen beiden Theilen liegende Largo dagegen ist matt, schwunglos und, einige Takte in der Mitte und am Schluss ausgenommen, kaum noch als interessant zu bezeichnen. Keinenfalls würde in dieser Sonate ein irgend erheblicher Fortschritt gegen die von 1745 zu erkennen sein. Dennoch scheint es, als ob Friedemann einen gewissen Werth auf sie gelegt habe. Denn 23 Jahre später, im Jahre 1768, erscheint plötzlich dasselbe Stück noch einmal in der Oeffentlichkeit, und zwar mit dem Titel:

„Sonate pour le Clavecin dédiée à Son Excellence Monseigneur de Kaiserling, Comte du St. Empire, Am-

bassadeur et Conseiller privé de S. M. L'Impératrice de toutes les Russies, Chevalier de l'Aigle blanc, Membre de la Société des sciences à Berlin, Seigneur etc. etc. composée par W. Fr. Bach", mit genau derselben Vorrede, mit welcher Friedemann Seiner Excellenz Herrn von Happe gehuldigt hatte, sogar unter demselben Datum des 8. Jan., im Uebrigen auch mit demselben Druck, demselben Papier und in derselben Ausstattung wie die Ausgabe von 1745. Ja sogar die auf dem Titel der letzteren befindliche Bemerkung: „In Verlag zu haben 1. bey dem Autore in Halle, 2. bey dessen Herrn Vater in Leipzig" etc., war beibehalten worden, obschon der alte Bach bereits seit 18 Jahren im Grabe ruhte.

Graf Kaiserling war ein Mann von feingebildetem Geiste, der sich lebhaft für Musik, insbesondere für Clavier-Musik interessirte, ein Freund und Verehrer des grossen Cantors zu Leipzig, der, wie man sich erinnern wird, einst, als er noch K. Russischer Gesandter in Dresden war, die bei Seb. Bach bestellte Arie mit den 30 Variationen fürstlich bezahlt hatte[1]). Friedemann war in Dresden mit ihm bekannt geworden. Wohl mochte er sich in den Jahren seines Verfalls dessen und des reichen Honorars entsinnen, das seinem Vater zu Theil geworden. Er hatte dem Kammermusikus des Grafen, Goldberg, Unterricht im Clavierspiel gegeben und dieser hatte sich einst in seiner Gegenwart mit Beifall vor dem Hofe hören lassen. Alles dies war dem nach augenblicklicher Hilfe in der Noth Haschenden offenbar in das Gedächtniss zurückgetreten. Hätte er in der Hoffnung einer angemessenen Bezahlung dem Grafen ein neu componirtes Werk zugesandt, wer hätte etwas dagegen einwenden wollen? Es war einmal so der Brauch der Zeit. Dass er aber zu einer alten, nicht abgesetzten Arbeit griff, und deren vergilbte Exemplare mit neuem

---

1) Bitter. Seb. Bach. Th. II. S. 268.

Titel herausputzte, ohne selbst einmal eine Veränderung der alten Dedication für nöthig zu halten, dies zeigt mehr als manches Andere, wie unwürdig Friedemann schon damals von der Kunst und seiner Stellung zu ihr dachte.

Es ist eine leider nur zu bekannte Thatsache, dass Friedemann Bach's Genie in Trunksucht und mürrischem Wesen untergegangen ist[1]). Es unterliegt auch keinem Zweifel, dass es in Halle war, wo die unglückliche geistige Disposition dieses grossen Künstlers, welche ihn nach und nach dem Leben mit edlen Menschen entfremdet und seinen Mitbürgern und Kunstgenossen feindlich und abstossend gegenüber gestellt hat, zuerst in ihrer ganzen Schroffheit hervortrat. Ihr gesellte sich noch jene übergrosse Zerstreutheit hinzu, die ihn für jede Art von Geschäften unfähig machte. Dies Alles trieb ihn in ein ungeordnetes Leben und nach und nach in völlige Zerrüttung nach Aussen und Innen. Doch ist es wahrscheinlich, dass das Unheil in voller Schärfe erst über ihn gekommen ist, nachdem sein ehrwürdiger Vater die Augen geschlossen hatte. So lange dieser lebte, war ein gewisser Halt in ihm, der ihn mindestens das Schlimmste vermeiden liess.

Wenn ihn nach dessen Tode etwas vor den Verirrungen eines in sich grübelnden, der Aussenwelt abgekehrten, zur Zänkerei geneigten schroffen Wesens hätte retten können, so wäre es sicherlich die Ehe gewesen. Friedemann scheint dies gefühlt und nach dem Tode des Vaters einen anderen Stütz- und Haltpunkt für sein mehr und mehr der Verworrenheit entgegentreibendes Leben gesucht zu haben. Er war 41 Jahre alt, als er zu Halle, 8 Monat nach seines Vaters Tode, am 25. Februar 1751 durch Diaconus Litzmann mit „Jungfer Dorothea Elisabeth, Herrn Johann Gotthilf Georgi, Königl. Einnehmers bey der Accise-Kasse zu Halle ältesten eheleiblichen Tochter“

---

[1]) von Ledebur. Berliner Tonkünstler. S. 24.

copulirt wurde[1]). Nichts erinnert daran, dass dies Eheband jene zarten Wechselbeziehungen unterhalten habe, die aus der Tiefe der Seele heraus Herz und Gemüth zu Leid und Glück vereinigen und von denen sich in dem Verhältniss seines Vaters zu Anna Magdalena Wülkens so rührende Zeichen finden.

Ihm wurden 3 Kinder geboren[2]):

1. Wilhelm Adolph, den 10. Januar 1752, getauft am 13. Januar. Taufpathen waren: a. „Ihro Excellenz der Oberhof-Marschall Herr Graf Johann Georg von Einsiedel in Dresden; b. Die Frau Geheim-Räthin von Dieskau; c. Ihro Excellenz Hr. Franz Wilhelm von Happe, Wirkl. Geh. Etats- und Kriegs-Rath in Berlin". Diese Pathen sind bei der Taufe nicht anwesend gewesen, sondern von Einwohnern der Stadt Halle vertreten worden.
2. Wilhelm Friedrich, geboren den 30. Juli 1754. Pathen waren: a. „Herr Christian Friedrich Georgi, Ober-Bornmeister und Renthey-Controlleur; b. Frau Katharina Elisabeth Becker, Licent.-Wittwe; c. Herr Johann Gotthilf Georgi, Königl. Accise-Einnehmer".
3. Friederike Sophie, geb. den 7. Februar 1757. Pathen sind gewesen: a. „Ihro Hochfürstl. Durchl. Fr. Bernhardine Christiane, Fürstin von Schwarzburg und Rudolstadt; b. Ihro Hochfürstl. Durchl. Hr. Carl Georg Lebrecht, Fürst von Anhalt-Cöthen; c. Ihro Hochfürstl. Durchl. Prinzessin Marie Magdalena Benedictine von Anhalt-Cöthen", welche gleichfalls durch Personen aus der Stadt Halle vertreten gewesen sind.

Von diesen Kindern starb zuerst Wilhelm Adolph am 20. November 1752, zehn Monate alt „am Jammern",

---

1) Copulations-Register der Kirche zu Unserer lieben Frauen.
2) Kirchenbücher und Tauf-Register daselbst.

dann Gotthilf Wilhelm, am 16. Januar 1756, 1½ Jahre alt, am Stickfluss. Nur Friederike Sophie blieb am Leben, um das traurige Schicksal ihrer unglücklichen Mutter zu theilen und mit ihr unter des Vaters mehr und mehr sich steigender Trunksucht, Arbeitsscheu und Verdorbenheit zu leiden.

Wohl erinnern die hochgestellten und fürstlichen Tauf-Pathen der Kinder Friedemann Bach's daran, dass er der Sohn seines Vaters war, bei dessen Kindtaufen Aehnliches bemerkt worden ist. Doch wie ganz anders hatte dieser gehandelt, als er im Jahre 1718 seinen fürstlichen Freund Leopold zu Anhalt-Cöthen und dessen Verwandte zur Taufe seines ihm damals gebornen Söhnchens geladen hatte! Wäre Friedemann in höheren Dingen seinem Beispiel gefolgt!

Ob und welchen Einfluss Bach's Gattin, die nicht ganz unvermögend war, im Anfang der Ehe auf ihn ausgeübt habe, davon weiss man nichts. Gewiss ist, dass bald genug seine Sonderbarkeiten weiter gingen, als dies mit geordneten Verhältnissen verträglich ist. Nach dem späteren Verlauf dieses unglücklichen Familienlebens möchte man glauben, dass die Frau es nicht vermocht habe, mildernd, veredelnd, sittlich reinigend auf das Gemüth ihres Gatten einzuwirken.

Dass dieser selbst im gewöhnlichen Verkehr oft genug von seltener Schroffheit war, hatte er schon früher vielfach gezeigt. Als er im Jahre 1750 von Halle aus, muthmasslich nach seines Vaters Tode, bei seinem Bruder Emanuel in Potsdam zum Besuche war, traf er dort in der Wohnung von Marpurg[1]) mit dem Violinisten Giordano, einem Künstler von bedeutendem Rufe, zusammen. Marpurg bat diesen, etwas auf der Geige zu spielen, was auch mit bereitwilligster Liebenswürdigkeit geschah. Dagegen war Friedemann durch keine Bitten an das Clavier zu bringen.

[1]) Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 185.

Erst als Giordano sich entfernt hatte, setzte er sich an das Instrument nnd begann zu phantasiren. Marpurg ging Geschäfte halber fort. Als er nach einer Stunde nach Haus zurückkam, fand er Friedemann noch immer am Flügel in seine Phantasien versunken. Zelter freilich schrieb über ihn an Göthe[1]): „Friedemann Bach wurde für eigensinnig gehalten, wenn er nicht Jedem aufspielen wollte, für uns junge Leute war er es nicht, und spielte stundenlang.“ Aber dies zeigt eben, dass er launisch war. Dieses schroffe Wesen offenbarte sich auch in seinen dienstlichen Verhältnissen. Oft präludirte er in einer Breite und Ausführlichkeit, welche die Kirchengemeinde zu nichts weniger als zur Andacht stimmen konnte. Als ihm einst der Geistliche, der auf der Kanzel den Beginn des Liedes erwartete, bedeuten liess, dass es Zeit sei zu enden, rief er dem Kirchendiener überlaut zu: „Der Herr Pfarrer versteht den Teufel, was zu einer guten Fuge nöthig ist. Ich werde spielen und schliessen, wie sich's gehört[2]).“ Ueberwog in ihm in solchen Fällen der contrapunktisch gebildete Künstler den Kirchendiener, so konnte er mitunter auch, wenn es ihm an Lust fehlte, so spielen, dass es nicht zum Anhören war. In solchen Fällen begleitete er nicht selten den Gesang der Gemeinde in der Weise, dass er die Melodie des Chorals nur ganz einfach mit einem Finger ohne alle begleitende Harmonie und mit Weglassung der Zwischenspiele auf der Orgel angab, und dadurch grossen Anstoss und Aergerniss hervorrief.

Er pflegte sich selten sogleich beim Anfang des Gottesdienstes auf der Orgel einzufinden, übertrug vielmehr in der Regel die ersten Stücke einem Studenten. Da aber auch dieser, wie man leicht denken kann, oft genug ausblieb, so veranlassten die hiedurch bewirkten Störungen das Kirchen-Collegium zu tadelnden Erinnerungen. Statt

---

[1]) Briefwechsel mit Göthe. Bd. 5. S. 203.
[2]) Reichardt's Musik-Almanach. 1796.

nun sein Amt mit grösserer Pünktlichkeit zu versehen, schritt er, der immer im Recht zu sein glaubte, zur Beschwerde und verlangte, dass der Kirchenvorstand angehalten werde, den Gottesdienst eine Stunde später anfangen zu lassen. Es schien ihm durchaus nicht in der Ordnung, dass dieser Antrag zurückgewiesen wurde[1]).

Sein Fleiss liess überhaupt viel zu wünschen übrig. An sich war freilich die Haltung des Publikums seinen Compositionen gegenüber wenig ermunternd, und dies mag bei seinem scharf ausgeprägten Künstlerstolze nicht wenig zur Verbitterung seines Gemüths beigetragen haben. Aber er, der von seinem Bruder Emanuel nichts zu sagen wusste als: „Er hat einige artige Sächelchen gemacht", konnte es nur schwer über sich gewinnen, seine eigenen Arbeiten zu Papiere zu bringen.

Als er im Jahre 1749 von den Studenten in Halle ersucht worden war, ihnen für ein Honorar von 100 Rthlr. eine Abendmusik für den Prorector der Universität zu componiren, war er viel zu bequem und lässig, um eine neue Musik zu schreiben. Er zwängte vielmehr den ihm gegebenen Text in einige Stücke aus der grossen Passionsmusik seines Vaters ein und schickte die Arbeit so den Bestellern zu, die sie auch wirklich aufführten. Aber die Sache kam durch einen zufälligerweise unter den Zuhörern anwesenden Cantor aus der Nähe von Leipzig heraus, der seine Entrüstung über die Entstellung jenes grossen Meisterwerks nicht hatte zurückhalten können, und das Honorar wurde ihm nicht ausgezahlt[2]).

In ihm stritten gewöhnlicher Hochmuth und Künstlerstolz, wirkliche Künstlergrösse und ungeheure Virtuosität mit der Zerfahrenheit eines ungeordneten Inneren, mit Trägheit, Eigensinn, Laune und rücksichtslosem Wesen. Und wohl ihm, wenn es hiebei geblieben, wenn er nicht

---

[1]) Marpurg. Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 26.
[2]) Marpurg, Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 60. 61.

in der traurigen Leidenschaft des Trunks tiefer gesunken wäre. Leider hatten das Studium der höheren Wissenschaften, die sorgsame Erziehung, die ihm zu Theil geworden, die künstlerische Umgebung, in der er aufgewachsen war, einen anderen Erfolg gehabt als bei Emanuel Bach, der vermöge der ihm hiedurch gewordenen trefflichen Eigenschaften nicht allein ein grosser Künstler, sondern auch ein liebenswürdiger Mann und feingebildeter Gesellschafter geworden war.

Jenes Ungeordnete in Friedemann's Wesen drückte sich selbst in seinen Briefen aus, deren Styl und Schreibart, wie die im Anhange abgedruckte Correspondence mit einem Mitgliede des Kirchenvorstandes zu Halle erweist[1]), von nichts weniger als von einer sorgfältigen wissenschaftlichen Bildung zeugt.

Zu verwundern wäre es gewesen, wenn seine Unfügsamkeit für äussere gegebene Verhältnisse nicht Streitigkeiten und Zänkereien mit seinen Vorgesetzten herbeigeführt hätte. Dass diese von wenig freundlicher Gesinnung gegen ihn erfüllt waren, ersieht man daraus, dass, obgleich das Kirchen-Collegium vocationsmässig die Reparatur der Orchesterinstrumente zu bestreiten hatte, dasselbe doch Friedemann Bach gegenüber darin Schwierigkeiten machte. Als dieser nämlich im Jahre 1760 einmal die Pauke von einem Studenten hatte schlagen lassen, der im Uebermaass des Eifers ein Loch in dieselbe gehauen, dessen Ausbesserung 1 Rthlr. 8 Ggr. gekostet hatte, wurde er deshalb zur Verantwortung gezogen und ihm ein Verweis darüber ertheilt, dass er nicht „die gewöhnlichen Kirchen-Musikanten“ bei den Instrumenten verwendet habe[2]).

Deutlicher als hierin spricht sich die Unzufriedenheit seiner Dienstvorgesetzten in einem ihm im Jahre 1761 ertheilten verweisenden Bescheide aus, der in den Acten der

1) Origin. in den Acten der Liebfrauen Kirche.

2) Chrysander, Zeitschr. für musikal. Wissenschaft. II. 1867. S. 244.

Liebfrauenkirche aufbewahrt ist. Es war nämlich in diesem Jahre der Stadt Halle von feindlicher österreichischer Invasion eine Contribution auferlegt und diese auf alle Einwohner vertheilt worden. Auch Bach war davon um so mehr betroffen, als seine Frau dort mit Grund und Boden ansässig war. Hierüber beschwerte er sich, indem er zugleich den Antrag an das Kirchencollegium richtete, ihm eine, wie er behauptete bei Antritt seines Amts versprochene Zulage zu seinem Gehalte zu gewähren. (Siehe Anhang II.) Die hierauf ergangene Resolution vom 22. November desselben Jahres lässt die tiefe Kluft, die sich zwischen ihm und seiner vorgesetzten Behörde gebildet hatte, deutlich erkennen. Indem seine Beschwerde wegen der Kriegscontribution als unbegründet zurückgewiesen wird, wobei man ihm vorhält, dass er weit geringer als der schlechteste Handwerksmann herangezogen worden sei, wird ihm hinsichtlich der Gehaltszulage eröffnet, dass „bei seinem öfters ungebührlichen Betragen, bei seiner Vergessenheit der schuldigen Subordination, da er erhaltenen Verweises ungeachtet öfters ohne Permission verreiset und die ihm gegebne Weisung zu seiner Besserung nichts habe nutzen lassen, sein Gesuch zurückgewiesen, er aber dabei erinnert werden müsse, sich besser wie zeither der seinem Officio obliegenden Subordination gegen das Kirchen-Collegium zu befleissigen, damit man nicht genöthigt werde, andere Verfügung zu treffen.“

Auch hier sind Familienzüge erkennbar, die an das Verhältniss seines Vaters zu dem Consistorio in Arnstadt und zu dem Rathe zu Leipzig erinnern. Auch dieser war von dem Vorwurfe zu grosser Selbständigkeit in seinem dienstlichen Verhalten und eines nicht selten schroffen Wesens gegen seine Vorgesetzten nicht freizusprechen gewesen. Aber was dort aus einem edlen und grossen Kunststreben hervorgegangen war, jeden Falls durch andere treffliche Eigenschaften in und ausser dem Dienste weithin

überwogen wurde, erscheint hier als Eigenwille, Starrsinn, Ungebührlichkeit, Charakterfehler.

Wohl mag es schwer gewesen sein, mit einem Organisten in geordnetem Dienstverkehr zu bleiben, der neben seinen sonstigen Widerwilligkeiten einst, statt auf dem Orgelchor seinen Dienst zu verrichten, ruhig in der Kirche unter der Gemeinde sitzend den Anfang des Gottesdienstes abwartete, und auf die an ihn gerichtete Frage, wer denn heut die Orgel spielen werde, ganz einfach die Antwort gab: „Ja, ich bin auch recht neugierig."

Vielfache Verdriesslichkeiten mit dem Kirchencollegio und den Predigern führten endlich zum Bruch. Der Kirchenvorstand mochte keineswegs unangenehm überrascht sein, als er am 12. Mai 1764 folgendes Schreiben erhielt:

„An
Wohllöbliches Kirchen-Collegium
zu U. L. Frauen
gehorsamst
Pro Memoria.
HochWohl- Wohl- und HochEdelGebohrne
Hoch- und Wohlgelahrte
Zum Wohllöbl. Kirchen-Collegio zu U. L. Frauen
Wohlverordnete Herren Vorsteher und
Achtmänner
Insonders HochgeEhrteste Herren.

Ew. HochWohl- Wohl- und HochEdelGebohren habe ich hiermit tempestive zu notificiren meiner Schuldigkeit gemäss erachtet was massen ich gesonnen mein hiesiges Organisten-Amt zu resigniren. Alle mir erwiesene Liebe und Wohlgewogenheit werde ich Zeit Lebens mit schuldigsten Dank zu erkennen geflissen seyn und verharre

Ew. HochWohl- Wohl- und HochEdelGebohren

Halle
den 12. May
1764.

gehorsamster Diener,
Wilhelm Friedemann Bach."

Von diesem Tage an stellte Friedemann seine Funktionen bei der Kirche ein, war aber unbillig genug, die Fortzahlung seines Gehalts und der Emolumente bis zu Trinitatis desselben Jahres, also noch für 2 Monate weiter, in Anspruch zu nehmen, was ihm natürlicherweise abgeschlagen wurde (cf. Protokoll vom 5. Juli 1764. Anhang).

Da er die der Kirche gehörigen musikalischen Instrumente, die ihm seiner Zeit übergeben worden waren, unter Verschluss hatte, so war von einem der Kirchenvorsteher behufs ihrer Rückgabe nach dem Inventario mit ihm ein Termin auf den 5. Juli Nachmittags 3 Uhr verabredet worden. Wer nicht erschien war Friedemann Bach. Als nach langem Warten zu ihm geschickt wurde, liess er sagen, er sei nicht zu Hause. Auf eine schriftliche Aufforderung des Kirchenvorstehers lieferte er die Schlüssel zu dem Instrumentenschranke nicht aus. Erst als der Consistorialrath Rambach ihm dieselben durch den Kirchendiener abfordern liess, gab er sie ab, ohne übrigens selbst zu erscheinen. So musste die Inventarisirung ohne ihn vorgenommen werden. Dass hiebei eine Zinke, eine Posaune, eine Flöte und der Bogen zu einer Bratsche fehlten, zeigt, dass Bach nicht bloss hochmüthig und ungezogen, sondern auch unordentlich gewesen war.

Man hat nicht unterlassen, die Missverhältnisse, in die Friedemann zu Halle in seinem kirchlichen Amte gerieth, mit der pietistischen Richtung in Verbindung zu bringen, in der sich bekanntlich die dortige Geistlichkeit und besonders der Consistorialrath Rambach bewegte, und die kurz vor seinem Diensteintritt daselbst Friedrich den Grossen zu sehr energischen Bemerkungen veranlasst hatte[1]). Es findet sich indess nirgends die geringste

[1]) Auf Anstiften der Geistlichen, insbesondere Franke's, war eine Schauspieler-Gesellschaft, die zu Halle Vorstellungen gegeben hatte, von dort fortgewiesen worden. Auf den hierüber erstatteten Bericht bezeichnete der König in eigenhändigem Decret vom 14. Febr.

Spur, die zu einer solchen Voraussetzung berechtigen könnte. Im Gegentheil könnte man aus den Texten, die er zu seinen Kirchencantaten verwendet hat eher schliessen, dass er sich jener Richtung damals gleichfalls angeschlossen gehabt habe, obwohl im Uebrigen sein Leben grade nicht für einen besonders kirchlichen Sinn spricht. Jene Missverhältnisse waren offenbar nur ein Ausfluss seines Wesens und seiner persönlichen Unverträglichkeit.

Sein Nachfolger war ein gewisser A. F. Roth. Es wirft ein wahrlich wenig erfreuliches Licht auf den Ruf, in dem Friedemann stand als er sein Amt verliess, dass dieser Roth in seiner Meldung sich nicht scheuen durfte auszusprechen: „er werde nicht zugeben, dass man von ihm sage, „der Organist kann mit seiner Orgel gross thun; schade, dass sie nicht mit ihm brilliren kann".

Aber diesem Roth sowenig als dessen Nachfolger war eine lange Amtsdauer vergönnt, und Friedemann Bach war es nicht gelungen eine andere Stelle zu erhalten.

So findet man nach dem was voraufgegangen war, nicht ohne Erstaunen folgendes Gesuch um erneute Anstellung an derselben Kirche:

„Hochwohl, Wohl und Hochedel Geboren,
Insonders hoch zu Ehrende Herren,
Hochgeneigte Gönner!

Dass ich mich erkühne Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelGebohren gegenwärtige Bittschrift mit schuldigster Ehrfurcht zu überreichen, dazu veranlasst mich die Organisten-Stelle an der Hauptkirche zu U. L. Frauen allhier, welche durch den neulich erfolgten Tod des seel. Herrn Rühlemann's erledigt worden ist. Ich wünsche an des Verstorbenen Stelle gedachter Kirche meine Dienste zu leisten, und habe daher nicht ermangeln wollen, meinen

---

1745 die Urheber dieser Unterbrechung der Vorstellungen als „geistliches Muckerpack"; indem er hinzusetzte: „Sie sollen spielen, und Herr Franke oder wie der Schurke heisst, soll dabei sein." Schneider, Gesch. der Berliner Oper. S. 111.

durch diesen Vorfall erzeugten Wunsch, und auf die Erledigung dieses Posten gerichtete Absicht Ew. Hochwohl-Wohl- und HochEdelGebohr mit dem gehorsamsten Ersuchen dahin an den Tag zu legen, dass dieselben auf diese meine Bitte vornehmlich reflectiren, und mir oben-berührte Organisten-Stelle bey gedachter Haupt-Kirche zu ertheilen, die hohe Gewogenheit haben mögen. Sollte ich durch Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelgeb. vorzügliche Begünstigung meines geziemend angezeigten Gesuchs theilhaftig werden; so werde ich nicht unterlassen, meine hierdurch entstehende Obliegenheit nicht nur aufs pünktlichste zu erfüllen, sondern auch bey jeder Gelegenheit die Pflichten meiner Dankbarkeit mit den aufrichtigsten Gesinnungen an den Tag legen, und lebenslang in tiefster Ehrfurcht zu verharren

Ew. Hochwohl- Wohl- und HochEdelgeb.

Halle
den 22. Febr. 1768.

gehorsamster Diener.
Wilhelm Friedemann Bach."

An
Ein Wohllöbliches zur Haupt-Kirche
unserer lieben Frauen alhier
wohlverordnetes Kirchen-
Collegium.

Diese, übrigens weder von seiner Hand geschriebene, noch von ihm selbst unterzeichnete Eingabe, in welcher merkwürdigerweise seiner früheren 18jährigen Dienstzeit an derselben Kirche mit keiner Silbe gedacht war, hatte wie man sich denken kann keinen Erfolg. Ein anderer Dienst war fortan für ihn nicht mehr zu finden. So begann er ein wüst unstätes Leben zu führen, in welchem er die Sicherung seines Unterhalts und der Existenz seiner unglücklichen Familie von einem Tage zum andern suchen musste. Zunächst wird wohl der Grundbesitz seiner Frau haben veräussert werden müssen. Mindestens findet sich weiterhin keine Spur mehr davon, dass er solche Ver-

mögensobjecte besessen habe. Im Uebrigen lebte er von dem jedenfalls geringen Ertrage seiner Compositionen, die er auch in der äussersten Noth nur dann aufzuschreiben sich entschliessen konnte, wenn ihm jede andere Hilfsquelle versagte. Der allmälige Verkauf des ihm zugefallenen Antheils an dem musikalischen Nachlasse seines Vaters, hauptsächlich aber die Unterstützung seiner Freunde aus der Schul- und Studienzeit her mussten mithelfen, ihn zu erhalten. Eine Zeitlang soll er sein Brod mit der Violine unter Musikbanden und in Dorfschänken verdient haben, der älteste Sohn Sebastian Bach's, als Dorffiedler, den Bauern zum Tanze aufspielend!

Wenn es ihm passte und er grade in der Stimmung und Lage war, anständig auftreten zu können, gab er auch Clavier- oder Orgelconcerte. Doch wird dies wohl nur selten geschehen sein. Tiefer und tiefer sank er herab, bis er in dem Schmuz und Ekel der Gassenrinnen gefunden wurde.

Früher hatte der grosse Ruf seiner Künstlernatur hie und da noch einen Lichtschimmer in dies zerrüttete Dasein fallen lassen. Der Landgraf von Hessen hatte ihm den Titel eines Hessen-Darmstädtischen Kapellmeisters verliehen, und während seines Aufenthalts in Halle hatte er einen vortheilhaften Ruf als Hof-Kapellmeister nach Rudolstadt erhalten, den er auch hatte annehmen wollen, nur dass er es nicht für nöthig gehalten hatte, auf das ihm darüber zugestellte Schreiben zu antworten [1]).

Weiterhin aber verliert sich jede Spur davon, dass ihm irgend ein Antrag für eine ähnliche Stellung zu Theil geworden wäre. Man hütete sich eben, mit einem Manne wie er war in Verkehr zu treten.

Das Jahr 1767 hatte ihn wieder nach Leipzig und Halle gebracht. Wir haben hierüber, ausser seiner vorgedachten Bewerbung um die Organistenstelle in der

1) Reichardt, Musik. Almanach v. 1796.

Marienkirche, noch das Zeugniss eines Schreibens, welches er am 29. Juli 1767 von Halle aus an die Churfürstin von Sachsen (Marie Antonie)[1]) gerichtet und mit dem er dieser ein Concert für deren Sohn überreicht. Dies in dem K. Archiv zu Dresden aufbewahrte Schreiben, von ihm nicht einmal unterschrieben, aber mit dem eigenhändigen Zusatze:

„von Ew. Hochfürstl. Durchl. dem Landgrafen zu Hessen-Darmstadt ohnlängst Berufener Capell-Meister"

ist im Anhange II. mitgetheilt.

Das Concert, um welches es sich hier handelte, war in E-moll gesetzt. Es wird von ihm weiterhin die Rede sein.

Von 1771 ab lebte er in Braunschweig, wo er sich zwei Jahre später um eine „freilich nicht wichtige Organistenstelle bewarb, die er in seiner Situation zu suchen Ursach fand[2])." Es ward ihm aber ein anderer Bewerber vorgezogen. Dies veranlasste ihn, noch in demselben Jahre seinen Wohnsitz von dort nach Göttingen zu verlegen, weil er dort Forkel fand, der, ein begeisterter Anhänger seines grossen Vaters, zugleich ein genauer Freund seines Bruders Emanuel war. Doch auch hier hielt er es nicht lange aus, sondern zog 1774 nach Berlin, wo er mit einem Orgelconcert in der Marienkirche (das Billet zu 1 Rthlr.) auftrat.

Wie gross noch zu dieser Zeit, in dem 64jährigen, durch die Stürme und Wechselfälle des Lebens so vielfach hin- und hergeworfenen Manne die Gewalt des künstlerischen Genius war, der sein Inneres von Jugend auf

---

[1]) Es kann sich bei der Ueberreichung dieses Concerts und seiner Bestimmung für den Sohn der Churfürstin nur um den nachmaligen König Friedrich August I. von Sachsen gehandelt haben, der seit seiner Jugend der Musik sehr ergeben, 1750 geboren, 1763 zum Throne gelangt, damals 17 Jahre alt war und 1768 die Regierung selbständig antrat. Die Churfürstin selbst, welche u. a. 1770 in Berlin bei Friedrich dem Grossen zum Besuche war, hat verschiedene Opern in Musik gesetzt und unter den Buchstaben E. I. P. A. drucken lassen.

[1]) Burney, Musik. Reise. Th. III. S. 259. (Anmerkung.)

erfüllt hatte, und dessen Flammen von Zeit zu Zeit immer wieder aus der Aschenhülle hervorbrachen, die ihn umdüsterte, zeigt ein Gedicht, das nach diesem Concert erschien: „bey der Gelegenheit, als er sich 1774 in Berlin öffentlich auf der Orgel hören liess [1]).“

„Die Orgel.

An Herrn Wilhelm Friedemann Bach.

Wer eingeweyht, Gefühl und Ohr zu werden,
O Bach, in Deinen Tönen schwimmt:
Sieht unter sich den Tand der Erden,
Den Ruhm, der sich im Staube krümmt.

Vom Fluge Deiner Tonkunst fortgetragen,
Rauscht unter ihm der Ocean,
Ein Tropfen, — und den Sonnenwagen
Sieht er für einen Funken an.

Du spieltest — Wer vermag dein Lob zu währen?
Stand nicht verklärt Dein Vater da, —
Der sich (im Auge Salem's Zähren)
Ihm ähnlich — vor der Orgel sah?

O wer erzählt der Töne Myriaden,
Die Deine Schöpfung kommen hiess:
Und dann mit Lorbeer überladen
Zur Ewigkeit ersterben liess — —

Doch schweig, Calliope — — der mein Jahrhundert
Staunt den Verdiensten in Berlin — —
Und Bach wird vom Olymp bewundert:
Amalia bewundert ihn!“

Solche Worte, wenn auch nicht durchweg verständlich, zeugen von dem gewaltigen Eindruck, den das Orgelspiel Friedemann's noch damals hervorzurufen vermochte.

Wohl leuchtete auch jetzt noch hie und da in ihm

[1]) Schriftlicher Nachtrag zu dem in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Exemplare der Ehrenpforte von Mattheson.

der Trieb auf, als Künstler zu leben und zu wirken. Aber sein Fleiss war nicht gesegnet. Niemand mochte Arbeiten von ihm kaufen und seine weitergreifenden Plane waren nicht praktisch.

Schon in seiner besseren Zeit hatte er ein Werk: Von dem harmonischen Dreiklange, geschrieben. Marpurg verkündete davon, „dass es der Welt unstreitig neue Entdeckungen über diese wichtige Materie mittheilen werde." Es warte nur auf einen annehmlichen Verleger, an dem es dem berühmten Autor nicht fehlen werde[1]).

Aber der Verleger hat sich nicht gefunden, und die Musik ist ohne jene wichtigen Entdeckungen normalmässig zu ihrem Höhepunkt emporgelangt.

In den Jahren 1778/79 beschäftigte er sich sogar mit der Composition einer Oper, deren Text: Lausus und Lydia, nach Marmontel von Plümicke, dem Verfasser der Theatergeschichte von Berlin und zu jener Zeit Theaterdichter und Mitglied der dortigen Döbbelin'schen Gesellschaft, für ihn gefertigt war. Er wollte darin besonders versuchen, die Theaterchöre der Alten so viel als möglich wieder auf die Bühne zu bringen. Doch blieb die Composition „kränklicher Umstände des durch sein grosses musikalisches Genie berühmten Componisten wegen" unbeendigt[2]).

Wäre dies Werk, von dem nach jener positiven Mittheilung des Textverfassers ein Theil fertig gewesen zu sein scheint, und dessen Tendenz dem idealen Künstlergeiste Friedrich Wilhelm's IV. und dem grossen Talente Felix Mendelssohn-Bartholdy's um 50 Jahre vorauseilen zu wollen schien, zur Ausführung gebracht worden, vielleicht dass Friedemann Bach's Name dadurch der Kunstgeschichte von wirklicher und dauernder Bedeutung hätte werden können. Aber es ist offenbar bei dem Anlauf geblieben.

---

[1]) Marpurg, Histor. krit. Beitr. Bd. I. S. 430 ff.
[2]) Plümicke, Theatergeschichte v. Berlin. S. 338.

In Berlin hat sich sein Schicksal nicht gebessert. Auch hier schlossen ihn alle jene Eigenschaften, die ihn bis dahin in so unglücklicher Weise beherrscht hatten, von der Möglichkeit besserer Verhältnisse aus.

Die besten Häuser der Stadt, in denen man seinen Genius zu schätzen wusste, hatten sich beeifert, ihm jede Aufmerksamkeit zu erzeigen[1]). Eine Schülerin nach der anderen bot sich ihm an, und es hing nur von ihm ab, so viele Stunden als er wollte zu geben, ohne dass er seiner Bequemlichkeit den geringsten Zwang anzuthun nöthig gehabt hätte. Man überliess ihm sogar, das Honorar selbst zu bestimmen. Aber der wunderliche alte Mann, durch Erfahrung nicht gebessert, von dem Gefühle der Künstlerwürde nicht mehr erfüllt, hielt es für schicklicher, zu darben, als sich etwas zu erwerben. Wenigstens glaubte er, besser zu thun, wenn er von einigen monatlichen Beiträgen guter Freunde kümmerlich lebte, als wenn er sich entschloss, drei oder vier Stunden täglich zu geben, um auf eine anständige Weise leben zu können.

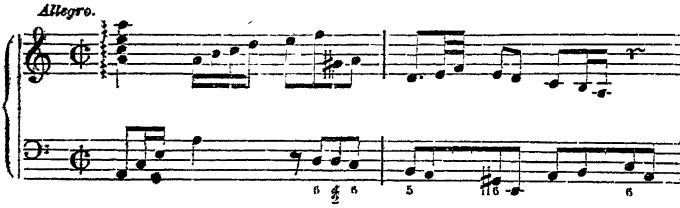
Doch ist eine Schülerin von ihm bekannt, die wie es scheint bis in die letzte Zeit seines Lebens hinein von ihm Unterricht empfangen hat und zu einer bedeutenden Klavierspielerin ausgebildet worden ist. Es war dies Frau Sara Levy, geborne Itzig, die Grossmutter Felix Mendelssohn-Bartholdy's, aus deren Nachlass noch einige Friedemann Bach'sche Compositionen auf uns gekommen sind, die sich sonst nirgends vorfinden.

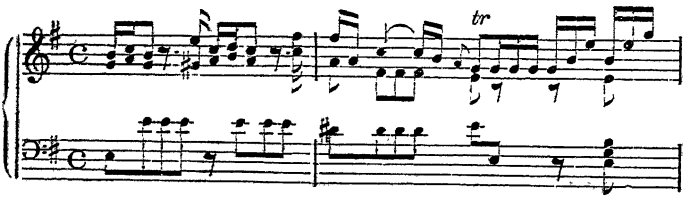
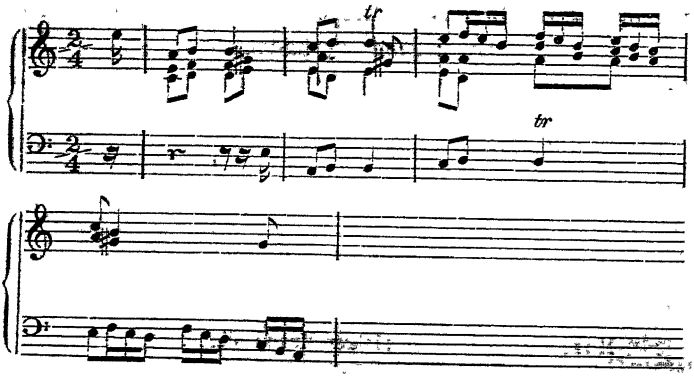
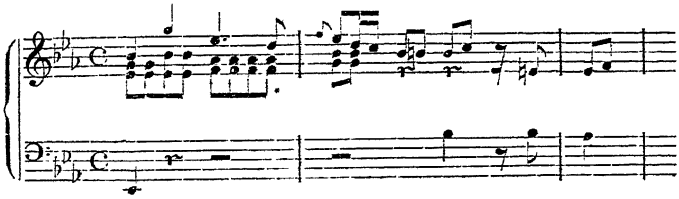
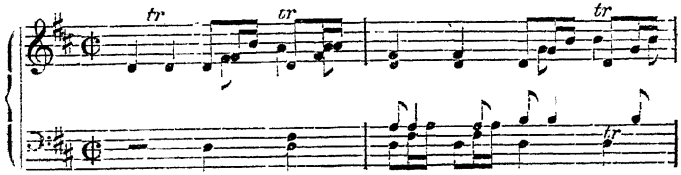
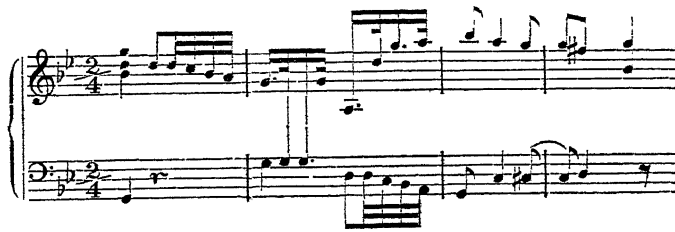
Mitunter arbeitete er Instrumental-Sachen aus, wie sich dies beispielsweise aus den im Anhange abgedruckten Briefen an Forkel ergiebt, in denen er, neben dem Verlangen nach Göttinger Mettwürsten, die Bekanntmachung einer von ihm zu veröffentlichenden Composition bespricht. Aber im Ganzen entstand nur wenig.

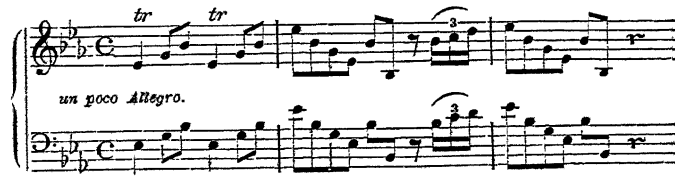
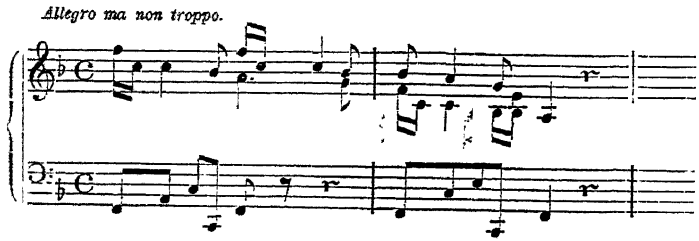
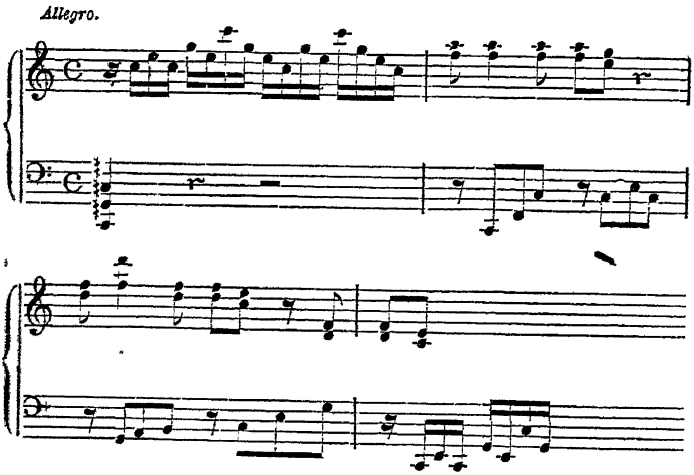
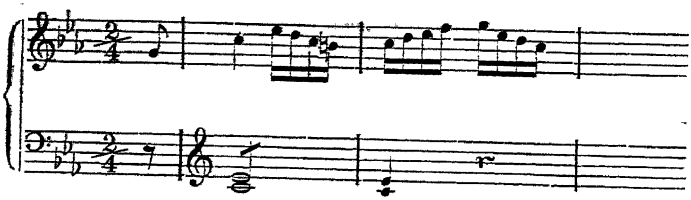
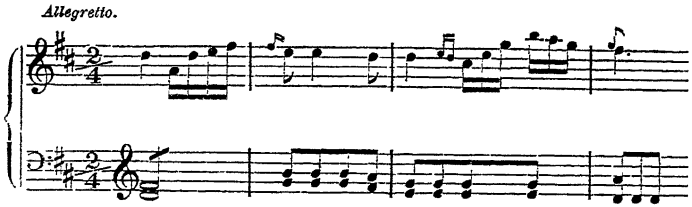
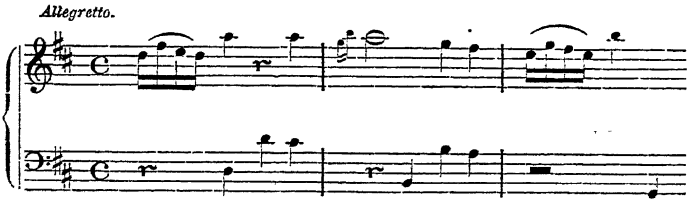
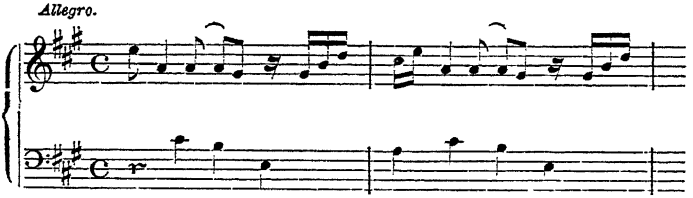
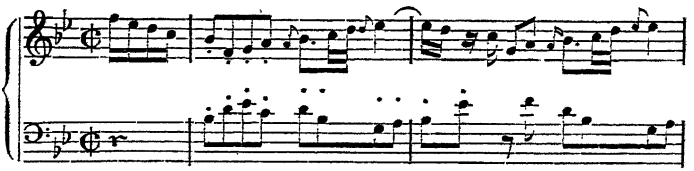
---

[1]) Marpurg, Legenden einiger Musikheiligen. 1786. S. 36.

Seine gesammten Instrumental-Compositionen, so weit sie der Nachwelt überliefert und zur Zeit bekannt sind, sind folgende:

1. Orgel-Concert für 2 Claviere und Pedal, D-moll, gedr.
2. 1 Sonate für 2 Claviere, concert., F-dur.
3. 8 Fugen, der Prinzessin Amalia gewidmet, gedr.
4. 2 Fugen in C-moll $^3/_4$ 3st., und in C-dur $^4/_4$ 3st.
5. 12 Polonaisen für Clavier, gedr.
6. 1 Concert mit Quartett-Begl. in A-moll Allabr.

bei Herrn Lecerf in Dresden.

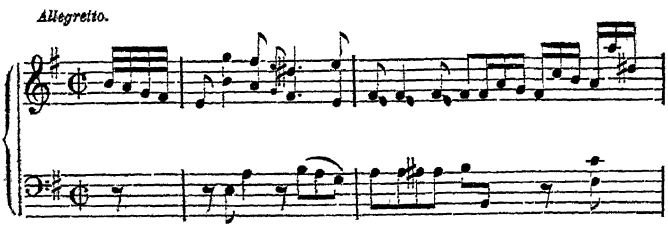
7. 1 desgl. in E-moll $^4/_4$, der Churfürstin von Sachsen dedicirt:

8. 1 desgl. in A-moll $^2/_4$.

9. 1 desgl. in Es-dur $^4/_4$, welches nur bis zum 16. Takte des zweiten Satzes im Adagio vollendet ist,

10. 1 desgl. in D-dur Allabr.

11. 1 desgl. in G-moll $^2/_4$.

12. 1 desgl. A-dur $^3/_8$, Bruchstück.

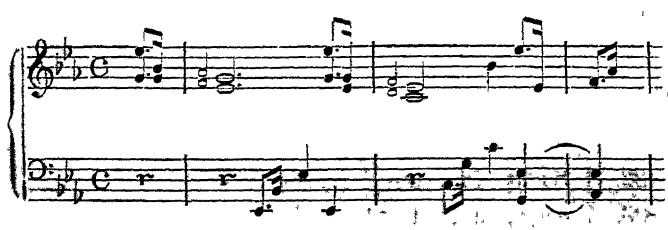
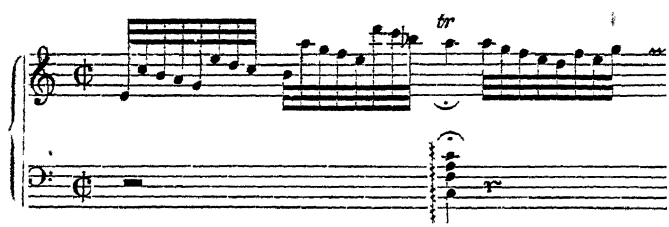
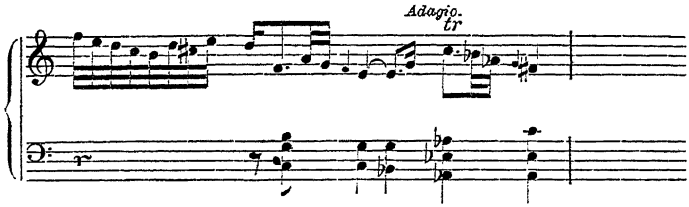
13. 1 desgl. für 2 Claviere, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Quartett:

14. 1 Concert in F-dur (in der Bibl. des K. Joachimsthalschen Gymnasiums):

15. 1 Sonate in C-dur $^4/_4$ (abschriftl. in der K. Privat-Bibl. zu Dresden) mit dem Anfange:

16. 1 Sonate in B-dur $^2/_4$ (Abschr. in Berlin u. Dresden).
17. 1 desgl. in C-moll (abschriftl. im Besitz des Mus.-Dir. Lecerf in Dresden) mit dem Anfange:

18. 1 Sonate in D-dur ebendaselbst mit dem Anfange:

19. 1 Sonata per il cembalo, dedicata a Sua Altezza la Principessa da Prussia (Berlin) D-dur, mit dem Anfange:

20. 1 Sonate in G-dur $^4/_4$, in Berlin in Abschr.
21. 1 desgl. in A-dur $^4/_4$, mit dem Anfange:

22. 1 Sonate in D-dur $^2/_4$, gedr. 1745.
23. 1 desgl. in Es-dur $^4/_4$, gedr. 1745.
24. 1 desgl. in B-dur Allabr. mit dem Anfange:

25. 1 Sonate in F-dur $^2/_4$.
26. 1 zweite Sonate in G-dur $^4/_4$.

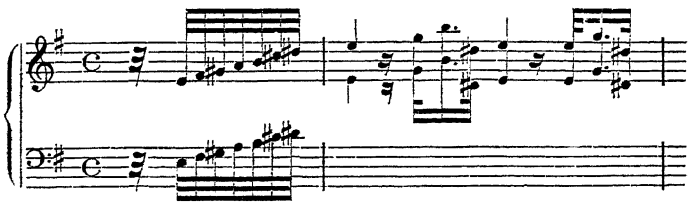
Die K. Bibl. zu Berlin besitzt ferner ein

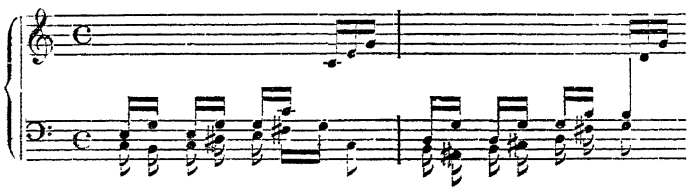
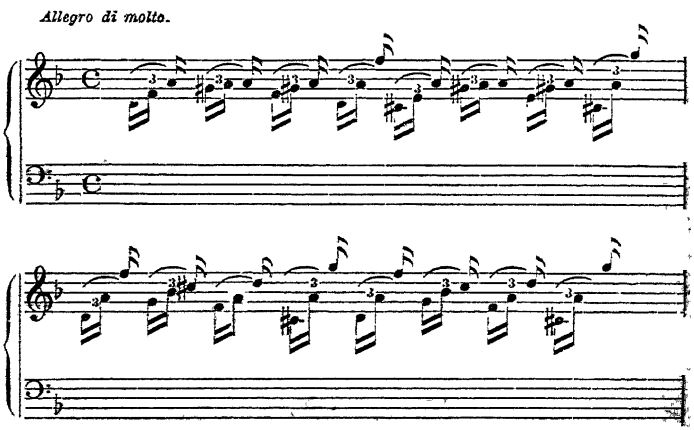
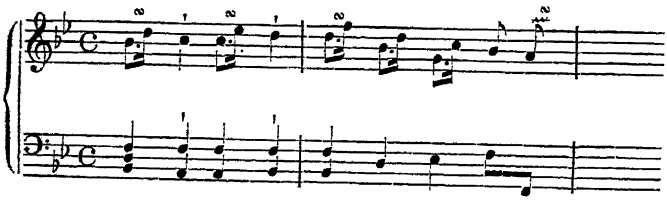
27. Concert: per il Violino del Sign. Vivaldi, appropr. al organo a 2 Clav. e Ped. D-moll, Bruchstück.
28. Preludio per-il cembalo, C-moll Andante $^2/_4$.
29. Reveille
30. Imitation de la chasse } für Clavier.

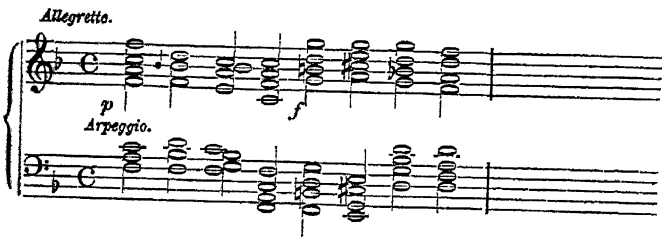
An Clavier-Fantasien:

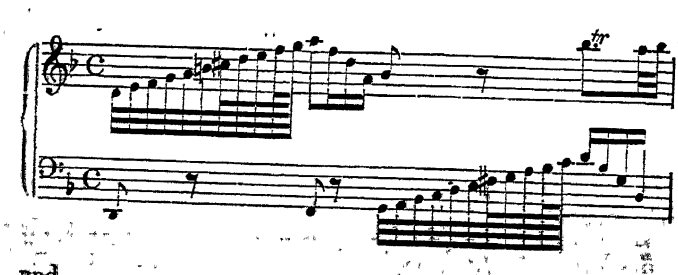
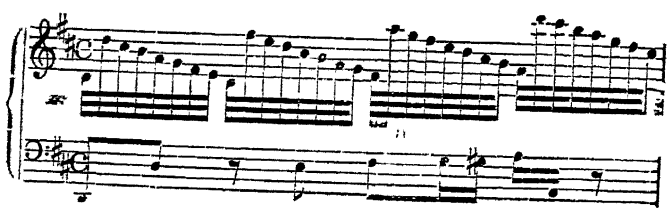
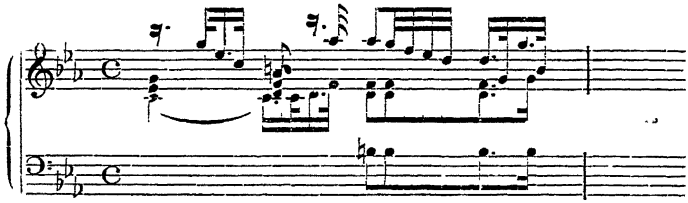
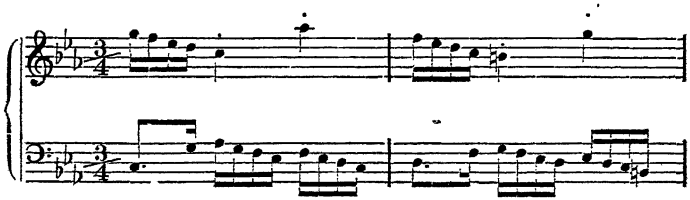
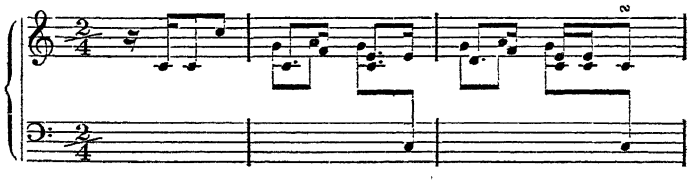
31. Fantasia in E-moll All'abr. (Orig. in Berlin mit der Bemerkung: fatto Octob. 1770) mit dem Anfange:

und mit angehängtem

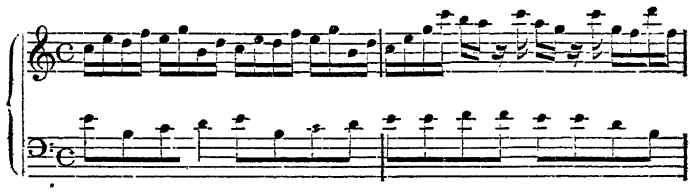
32. Marsch in Es-dur $^4/_4$:

33. Fantasia C-dur All'abr. (Berlin).

34. Fantasia E-moll $^4/_4$ (Berlin).



35. Fantasia in C-dur $^4/_4$ (Berlin).

36. Fant. in D-moll $^4/_4$ (in Dresden bei Hrn. Lecerf).

37. 38. 2 kleine Fantasien in B-dur $^4/_4$ und F-dur $^4/_4$ ebendort.

und



39. 40. 2 kleine Fantasien in D-moll $^4/_4$ und D-dur $^4/_4$ (Berlin).

und

41. Fantasie in C-moll $^4/_4$ (Berlin).

42. Desgl. in C-moll $^3/_4$ (Berlin).

43. Das Fragment einer Burleske (Berlin).

44. 1 Gique, G-dur $^6/_8$.

45. 1 Etüde (Solfeggio) (bei Hrn. Lecerf in Dresden).

46. 1 Suite G-moll, bestehend aus Allemande, Courante, Sarabande, Presto und Bourrèe.

47. 1 Trio für 2 Flöten und Bass, D-dur $^4/_4$.

48. 49. 2 desgl. für Oboe, Fagott und Cont., C-dur $^6/_8$ und A-dur $^4/_4$.

50. Desgl. per Violino e Cembalo obligato, H-dur $^3/_8$

51. 4 Duette
52. 1 Allabreve } für 2 Flöten ohne Bass.
53. Ricercata für Quartett und Bass, D-moll $^4/_4$.
54. 1 Sinfonie für 2 Flöten und Quartett, D-moll $^3/_4$.
55. Sestetto per due corni, Clarinetto, Violino, Viola e Basso, Es-dur Allabr.
56. 1 Divertimento per il Cembalo, A-moll (Allegro, Minuetto, Trio, Polonaise, Rondo, Presto).

Ferner aus Emanuel Bach's Nachlass[1]):

57. 1 Duett für 2 Claviere (vielleicht die Sonate in F-dur?).
58. 1 Allemande für Clavier.
59. 1 kleines Presto desgl.

und aus Forkel's Nachlass[2]) (neben anderen schon genannten Sachen):

60. 1 Concert für Clavier mit 2 Violinen und Cello in F-dur.

Die Gesammtzahl der bekannten Instrumental-Sachen Friedemann Bach's steigt sonach auf etwas über 80, worunter 10 Concerte, 10 Fugen, 10 Sonaten, 1 Suite und 1 Divertimento, 6 kleinere Clavierstücke, 7 grössere und 4 kleinere Fantasien.

Ausserdem bezeichnet eine von Chrysander herrührende Mittheilung an die K. Bibliothek zu Berlin noch ausser dem unter No. 56 angeführten Divertimento als vorhanden: „Einige 30 Polonaisen und mehrere Menuetten, welche schwerlich an Schönheit ihres Gleichen haben."

Manches ist ohne Zweifel verloren gegangen. Enthält der vorstehende Nachweis nun auch bedeutend mehr, als man bisher von Friedemann als bekannt vorausgesetzt hat, so ist diese Ausbeute eines 74jährigen Künstlerlebens

---

[1]) Nachlass-Katalog von 1790.
[2]) Desgl. von Forkel's Nachlass. } Beide in der K. Bibl. zu Berlin.

doch immer nur als gering zu betrachten, wenn man dabei erwägt, dass die Zahl seiner Gesangs- und Kirchen-Compositionen gleichfalls nicht erheblich ist. Er starb nur ein Jahr jünger als sein Bruder Emanuel, 9 Jahr älter als sein grosser Vater. Und in welchem Verhältniss steht, was er geschaffen, der Zahl und zum grossen Theil auch dem Inhalt nach gegen den Nachlass jener. Und doch waren diese bis in ihre letzte Lebenszeit hinein durch ihre kirchlichen Aemter, durch den Unterricht, den sie öffentlich und privatim zu ertheilen hatten, so wie lange Zeit hindurch durch ihre Direction und Mitwirkung in Concerten und Akademien thätig gewesen, während er kaum in Halle ausreichend beschäftigt, schliesslich 20 Jahre lang ohne Amt und ohne irgend eine zwingende Abhaltung nur der Kunst und in ihr der Composition hätte leben können.

So sind die Vorwürfe, welche nach dieser Seite hin seinen Fleiss betroffen haben, wohl begründet. Doch darf man im Ganzen anerkennen, dass seine Thätigkeit für das Clavier keineswegs eine durchweg verfehlte genannt werden kann. Wenn gleich Manches seiner Clavierstücke ohne besondere Bedeutung ist, so steht doch Anderes auf einer hohen Stufe künstlerischer Vollendung und widerlegt die irrige Ansicht, dass Friedemann Bach mit Eigensinn und starrer Verblendung vorzugsweise nur den strengen Styl der alten Schule cultivirt und für die Ausführung zu schwer geschrieben habe.

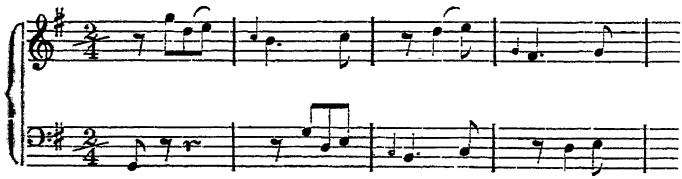
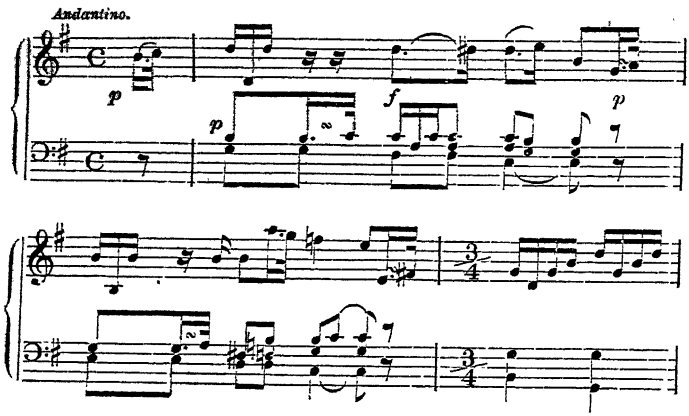
Schon oben ist über Einzelnes gesprochen worden.

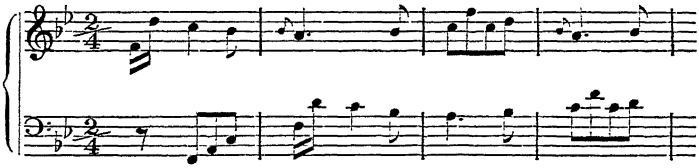
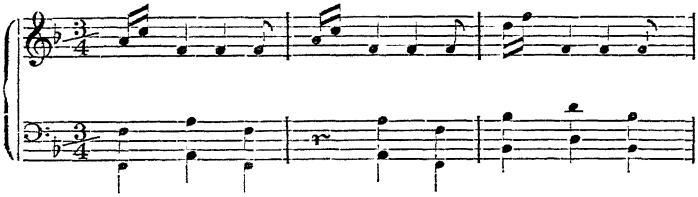
Vieles in seinen Sonaten ist sehr schön. Doch stehen sie im Allgemeinen denen Emanuel Bach's nicht gleich. Ihre Form ist von der Form dieser wenig unterschieden. In ihrer Structur zeigt sich, wie in Friedemann's Kirchenstücken, nicht selten eine gewisse Schwerfälligkeit. Was ihnen zumeist fehlt, ist der Gesang, der wohlthuende melodische Reiz, die elegante harmonische Behandlung, die den Uebergang aus dem alten in den modernen Clavierstyl charac-

terisirt, und für den Mangel an eigentlich thematischer Behandlung der Stücke und an breiterer Anlage der Melodien Ersatz bietet.

Doch treffen diese Bemerkungen keineswegs alle Sonaten. Die Sonate in A-dur 4/4 (No. 21 der vorstehenden Nachweisung) dürfte mit ihren eleganten, beide Hände beschäftigenden Harpeggien, dem einfach schönen Andante con tenerezza, und dem brillant reizenden Allegro assai keineswegs zu den unbedeutenden Stücken gezählt werden.

Dies gilt auch von der Sonate in B-dur Allabr. (No. 24), in der besonders der letzte Satz mit dem zweimal zwischen eintretenden Andantino von hervortretender Schönheit ist.

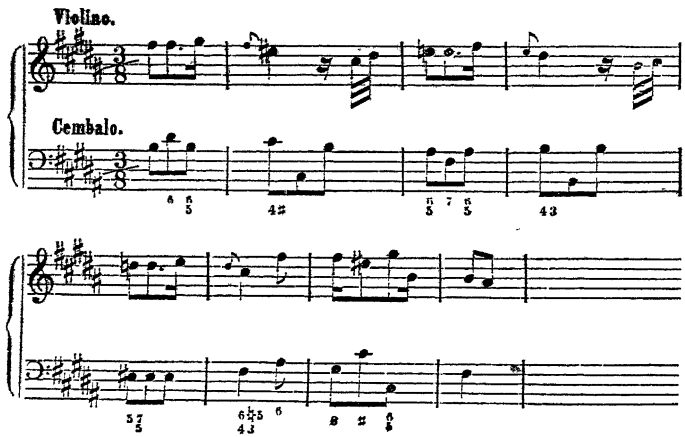
Die Sonate in D-dur 2/4 (No. 18) zeichnet sich durch ein sehr ausgeführtes gesangvolles Grave in G-dur

voller Imitationen und von wohlklingender melodischer Schönheit aus, und die Sonate in G-dur 4/4 mit dem Anfange:

welcher zu einem mehrfachen Wechsel im Tempo und in den Motiven führt, hat als Mittelsatz ein schönes Lamento in E-moll, dessen edle Melodik sich durch die herrlichsten Modulationen hindurchwindet.

Vor allen bemerkenswerth ist die Sonate in B-dur No. 16:

deren erster Satz sich in fortwährenden Imitationen und Umkehrungen bewegt, ohne dass dadurch die klare Flüssigkeit desselben beeinträchtigt würde, während das Presto

den interessantesten Clavierstücken jener Zeit angehört und den besten Schöpfungen Emanuel Bach's nicht nachsteht.

Einige dieser Sonaten gehören wohl zu jener Sammlung, die Friedemann in Dresden herauszugeben die Absicht hatte. Wäre ihm dies gelungen, hätte er dadurch Veranlassung bekommen mehr zu schreiben, seine Besonderheit und sein melodisches und contrapunktisches Talent für den Clavierstyl freier und leichter zu entwickeln, unzweifelhaft würde er der Nachwelt gegenüber auf einer anderen Stufe künstlerischer Bedeutung stehen.

Zu den am wenigsten ansprechenden Stücken dieser Art von Musik gehört offenbar die Sonate concertante in F-dur für 2 Claviere. Sie ist ein mühsam gearbeitetes Werk, ohne bedeutende Züge, voll kleiner spielender Einzelnheiten. Dies trifft insbesondere den ersten Satz (Allegro

moderato) vom 10. Takte an, und das Andante (D-moll 2/4), dem es an jeder tieferen Empfindung, sowie an der erforderlichen Breite der Motive fehlt. Der letzte Satz, Presto 3/8, ist nicht ohne Feuer, zeigt eine gewisse Frische und Kraft und ist in der Arbeit am wenigsten kleinlich.

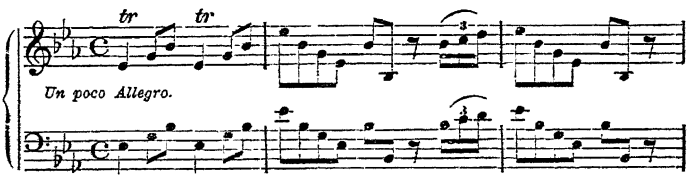
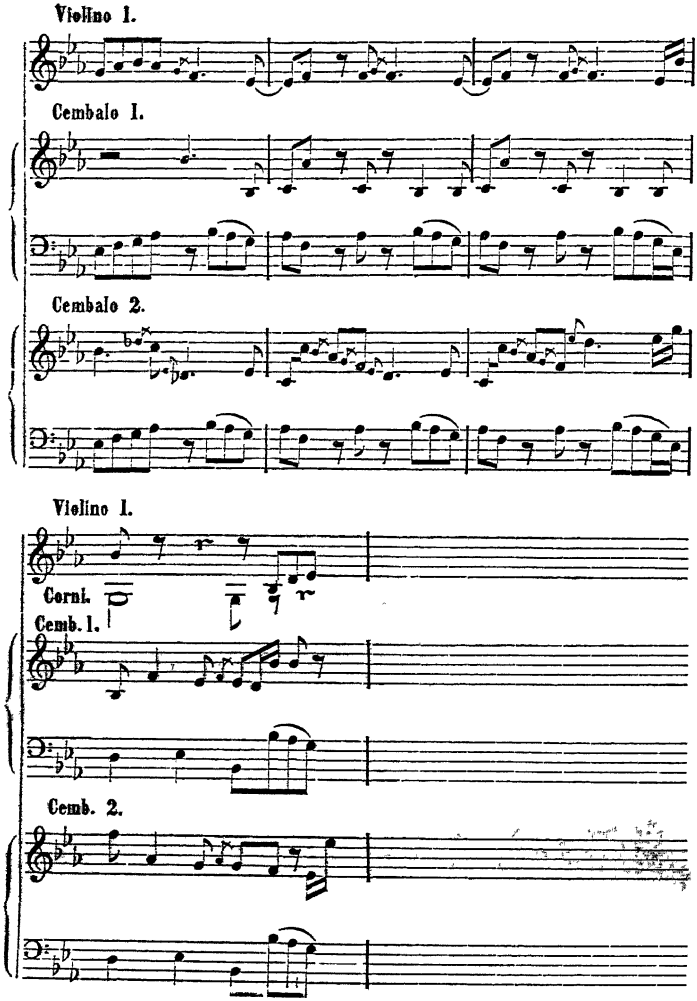
Das Trio in H-dur für Violine und obligates Clavier, gleichfalls in der damals herrschenden Sonatenform geschrieben, steht auf höherer Stufe. Melodischer Reiz und gefälliger Klang herrschen durchweg vor; die musikalische Auffassung ist künstlerisch freier. Der erste und der dritte Satz insbesondere sind von fein berechneter Wirkung, und die concertirenden Stimmen, von denen freilich das Clavier nur zweistimmig auftritt, greifen auf eine ungemein harmonische Weise ineinander. Dabei sind alle 3 Sätze von lebhaftem und anregendem Character. Ein eigentlich langsames Tempo kommt nicht vor. Dessen Stelle vertritt der erste Satz:

der eine besonders schnelle Bewegung nicht zulässt, wenn die darin liegenden melodischen Schönheiten gehörig hervortreten sollen.

In der Behandlung der Violine zeigt sich Friedemann, der einfachen Bewegung derselben ungeachtet, seinem Bruder Emanuel überlegen.

Vollendeter als in den Sonaten steht er in seinen **Clavier-Concerten** vor uns.

Diese sind fast durchweg in jenem grossen Styl gesetzt, der eine Folge der vollkommeneren Beherrschung des Stoffes, freierer Gedanken, kühner Entwickelung und Zusammenstellung derselben ist. Hier zeigt sich Friedemann ernst, tief, bedeutend, zugleich grazieus, elegant, melodisch, glänzend, sowohl in der Technik des Clavierspiels, als in der concertirenden Verbindung des Solo-Instruments mit der Quartett-Begleitung. Viele seiner Clavier-Concerte sind noch jetzt Meisterstücke, die der Uebung und des Vortrags würdig sind. In ihnen ist die Wirkung nicht in kleine, spielende, oft zur Steifheit oder Bizarrerie ausartende Künsteleien und contrapunktische Schwierigkeiten gelegt.

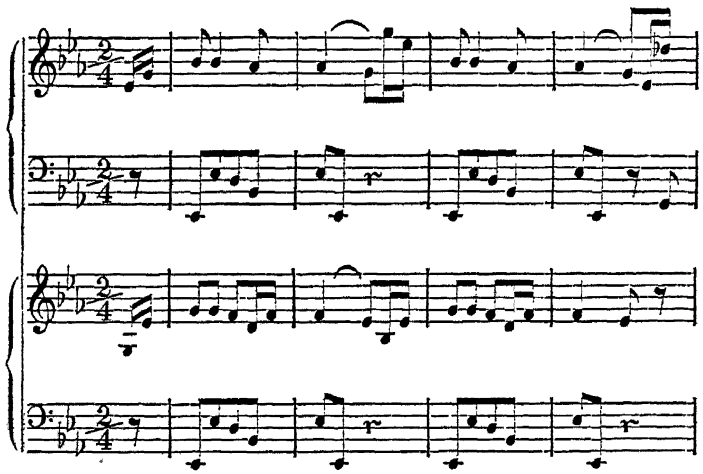
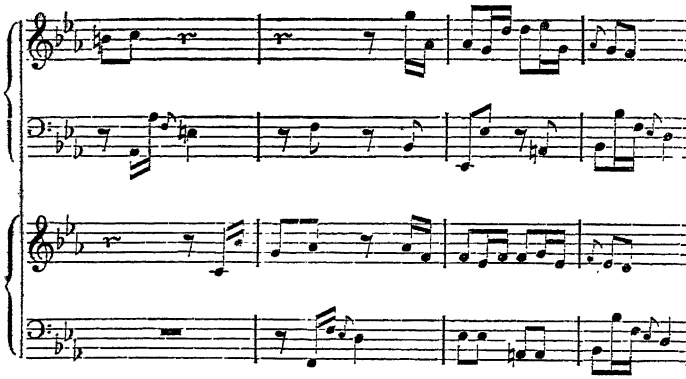
Form und Umfang sind wenig verschieden von denen Emanuel Bach's. Im Inhalt stehen sie diesen gleich. Doch fehlt ihnen der dort hie und da hervortretende Humor und der melodische Gesang.

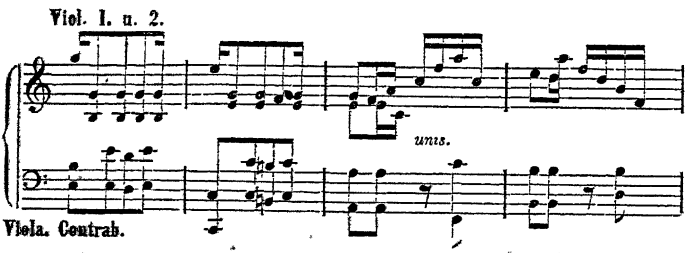
Das Concert in Es-dur für 2 Claviere und Orchester, (No. 13) ein in sauberster Ausarbeitung aller Details geschriebenes Stück mit dem Unisono-Anfange:

geht nach 26 Takten zu dem Haupt-Motive über,

das weiterhin von dem ersten Clavier in der höheren Quart wiederholt, von bravourmässig gesetzten, zwischen beiden Instrumenten wechselnden Gängen vielfach unterbrochen, in reichster Weise thematisch verarbeitet, und oft von neuen Gedanken und genialen Wendungen, die nicht selten einen völlig modernen Charakter annehmen, durchflochten ist.

Man sieht, dass Friedemann, als er den Entschluss gefasst hatte, das Stück zu Papier zu bringen, in der künstlerischen Laune war, die ihn so selten überkam.

Der zweite Satz (Cantabile, C-moll $^3/_8$), blos für zwei Claviere, bekundet bis auf einen gewissen Grad die Schwäche des Componisten. Er ist sehr einfach in Melodie und Modulation, frei von allen sonst so oft vorkommenden Absonderlichkeiten; doch beruht das Interesse, das er erregen kann, wesentlich in der exacten Ausführung, die er erfordert.

Der Schlusssatz (Vivace, Es-dur $^2/_4$) dagegen ist feurig und gross in Styl und Ausarbeitung, von einer Abrundung und einem Fluss, wie sie für die Zeit der Entstehung des Concerts, selbst wenn diese in die späteren Lebensjahre Friedemann's fiele, bewundernswerth sind.

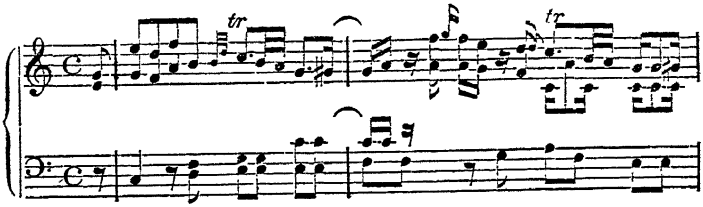
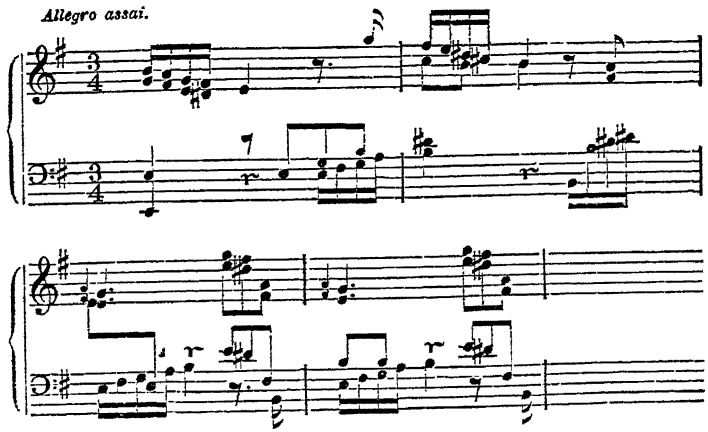
Das Haupt-Motiv

ist in einer Weise bearbeitet, die der späteren Entwickelung der Clavier-Musik vorangreift und sich in gleich vollkommener Art kaum anders als in Emanuel Bach's besten Flügel-Concerten findet.

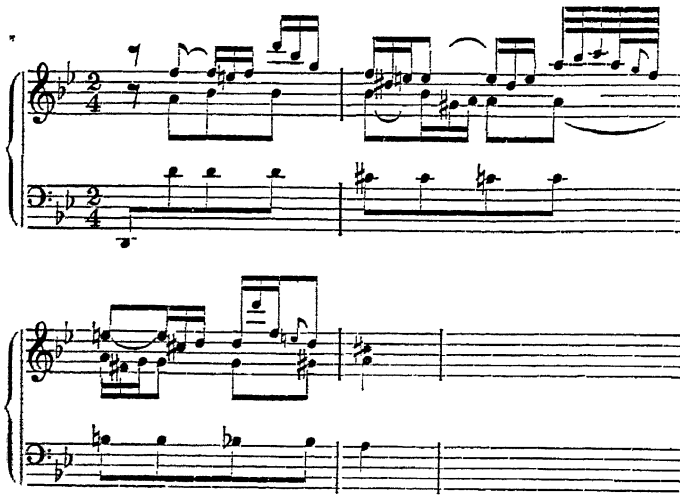
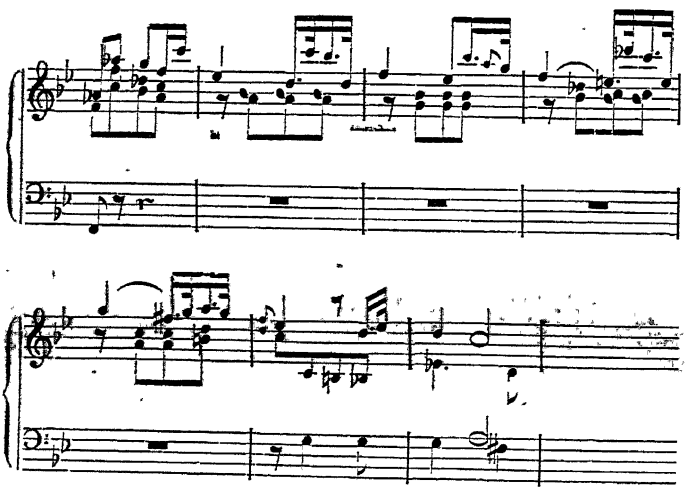
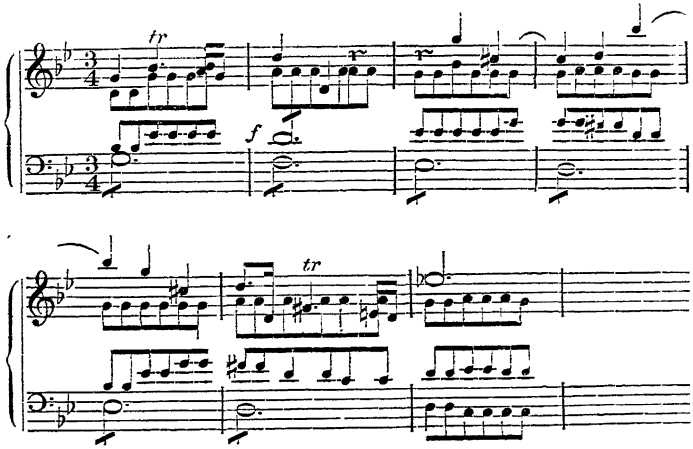
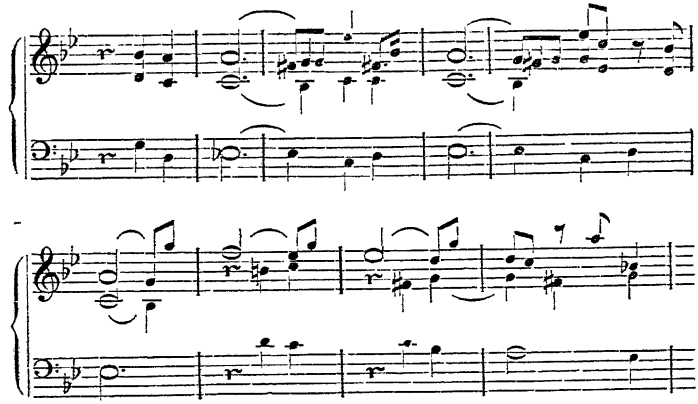
Stellen wie

welche den völlig ausgeprägten Schlussfall des modernen Styls enthalten, überraschen an diesem Orte im höchsten Grade.

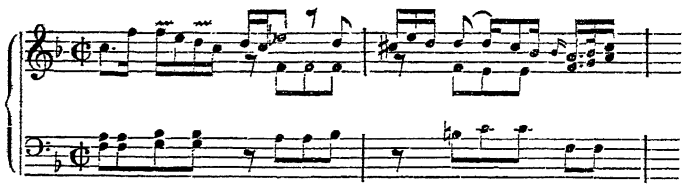
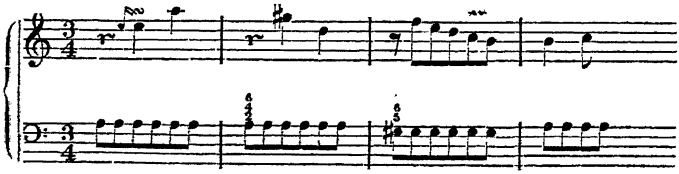
Das Ganze ist ein Musikstück von höchster und bleibender Schönheit. Mit Bedauern blickt man auf das vergeudete Leben eines Künstlers hin, der so schreiben konnte und doch so wenig so geschrieben hat.

Nicht minder bedeutend ist das für den Kurprinzen von Sachsen, 1767, geschriebene Concert in E-moll No. 7, durch dessen Inhalt sich jener melancholische Zug hindurchzieht, der in den meisten Clavier-Arbeiten Friedemann's bemerkbar ist. Das Quartett ist mit besonderem

Interesse behandelt, der Character des Ganzen elegant, voll von glänzendem Figurenwerk, nicht selten in moderne Satzbildung übergehend.

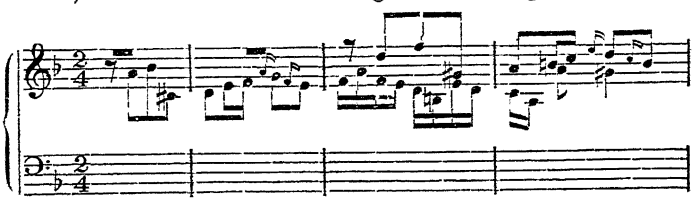
Das Adagio:

ist gesangvoller, als dies sonst der Fall zu sein pflegt, der 3. Satz:

voll von Feuer, Leben und Geist, bei dem öfter vorkommenden Ueberschlagen der Hände hie und da speciellere Uebung erfordernd.

Zweifellos den besten Clavier-Compositionen des vorigen Jahrhunderts, den vorgedachten Concerten fast noch überlegen, gehört das Concert in G-moll No. 11 an. Wenn man das schmerzlich klagende, zugleich grossartige Motiv des ersten Satzes:

betrachtet, dem im weiteren Verlaufe das folgende

entgegentritt, wenn man das gesangreiche, wie vom tiefsten Schmerz durchbebte Adagio, und das durchaus in dem Character der klassisch-modernen Musik gesetzte Vivace

mit dem reizvoll eigenthümlichen Hauptthema für das Solo-Instrument

in seinen vielfachen Formen und harmonischen Verbindungen verfolgt, wenn man die breite und grosse Anlage und die meisterhafte Ausführung berücksichtigt, die das Ganze beherrscht, so wird man das oben ausgesprochene Urtheil kaum als irrig bezeichnen können.

Ueber das Concert in A-moll No. 8 liesse sich ziemlich dasselbe sagen, wenn nicht das Adagio

etwas zurückträte, während der 3. Satz, Allegro con spirito

voll blitzender edler Gedanken und für Friedemann's Zeit in kühnen Wendungen gesetzt ist.

So bleibt auch hier wiederum nur zu bedauern, dass dieser wunderbare Mann, der für die Instrumental-Musik offenbar sehr fruchtbar in der Erfindung war, nicht fleissiger in der Arbeit des Niederschreibens gewesen ist. Im Ganzen bekunden alle diese Concerte die vollendete Reife und die erfahrene Hand eines gediegenen Meisters und werden daher in die Zeit seines vollkommenen männlichen Alters, in die Zeit, die zwischen seiner Ankunft in Halle bis zur Uebersiedelung nach Berlin liegt, zu setzen sein.

Von nicht geringem Interesse sind die Fantasien, die in verhältnissmässig grosser Zahl vorhanden sind. Giebt sich in ihnen auch nicht jene phantasiereiche Gestaltung, jener prächtig schillernde Farbenglanz, die blüthenreiche Poesie zu erkennen, durch welche die grösseren Fantasien Em. Bach's so anregend wirken, so geben doch auch sie Zeugniss von der Erfindungsgabe Friedemann's, von der Grösse seiner musikalischen Auffassung, von der Grazie und spielenden Leichtigkeit, deren er sich in der Behandlung der Gedanken zu bedienen vermochte und von seiner vollkommenen Herrschaft über die Technik des Instruments.

Man betrachte die in Allegro und Adagio wechselnde, sehr ausgeführte Fantasie in C-dur (No. 33), die zuletzt in ein prestissimo übergeht, das im rapidesten Wechsel von Zierlichkeit und Kraft daherbraust, oder die grosse Fantasie in E-moll (No. 34) mit den in dieselbe eingestreuten langen und sehr ausdrucksvollen Recitativen, oder die überaus geistvolle Fantasie in E-moll (No. 31), oder die in D-moll (No. 36), in der die bereits weiter oben angegebene Eingangs-Bewegung mit einem ouverturenartigen Grave, und einem ziemlich ausgeführten Fugensatze:

wechselt, überall wird man Geist, Leben, Originalität und Erfindung erkennen.

Friedemann's bedeutendste Arbeiten in dieser Art sind die beiden grossen Fantasien in C-moll (No. 41 u. 42), die sich abschriftlich in der K. Bibliothek zu Berlin befinden.

Die erste von beiden, die in häufigem Wechsel der Tempi (Grave, Adagio, Vivace, Andantino und Prestissimo, Cantabile und Allegro di molto) mit eben so viel verschiedenen Motiven und von mehrfachen Harpeggien unterbrochen, sehr breit ausgearbeitet ist, unterscheidet sich von den Fantasien seines jüngeren Bruders wesentlich dadurch, dass alles geordnet nach einander eintritt, dass jedes Tempo mit seinem Inhalt das vorhergehende in regelmässigem Gange ablöst, gewissermassen die Reflexion diese einzelnen Theile äusserlich gestaltend zusammengefügt hat, während bei Emanuel mehr der innere Drang der Seele, die Inspiration des Augenblicks hervorzutreten scheint.

Die andere Fantasie in C-moll ist ähnlich construirt, und zeichnet sich durch sehr lange Harpeggien aus, deren

eine, mit geringen Unterbrechungen, nicht weniger als 50 Takte ausfüllt.

Die Mehrzahl dieser Arbeiten dürfte nach der Aehnlichkeit, die sie in ihrer Anordnung tragen, dem letzten Jahrzehend Friedemann's angehören. Von den zuletzt genannten 2 Fantasien in C-moll weiss man dies mit Bestimmtheit. Sie sind in dem letzten Lebensjahre, wenn nicht in den letzten Monaten des greisen Mannes entstanden, und vermuthlich aufgeschrieben worden, um bitterster Noth abzuhelfen. Ihr Ursprung ergiebt sich aus dem Briefe eines Herrn von Behr aus Schleck vom 2. July 1784, dessen Original, an Forkel gerichtet, der in der K. Bibliothek zu Berlin befindlichen Abschrift angefügt ist. Man ersieht daraus, dass dieser Herr von Behr beide Fantasien von Friedemann Bach hatte aufsetzen lassen. Er bittet Forkel um sein Urtheil und wünscht von ihm die Schönheiten derselben entwickelt zu sehen.

Von der freien Phantasie, wie er diese an der Orgel und am Clavier auszuführen pflegte und durch die er einen so wunderbar ergreifenden Eindruck auf seine Zuhörer hervorbrachte, können diese schriftlichen Ausarbeitungen natürlicher Weise keine deutliche Vorstellung geben.

In einer etwas früheren Zeit, wenngleich auch dem letzten Decennio seines Lebens angehörig, sind die später durch den Druck bekannt gewordenen 8 Fugen entstanden, welche im Jahre 1778 der Prinzessin Amalia von Preussen, der Schülerin Kirnberger's und Gönnerin seines Bruders Emanuel mit folgender Dedication überreicht worden sind:

„Durchlauchtigste Prinzessin,
Gnädigste Aebtissin und Frau!
Die Gnade Ew. Königl. Hoheit gegen mich hat meine

deutende Opfer mit dem feurigsten Gefühl der Dankbarkeit zu Höchstdero Füssen lege, und in tiefer Ehrfurcht ersterbe.

Ew. Königlichen Hoheit

Berlin, den 24. Februar 1778. unterthänigster Diener Wilhelm Friedemann Bach.

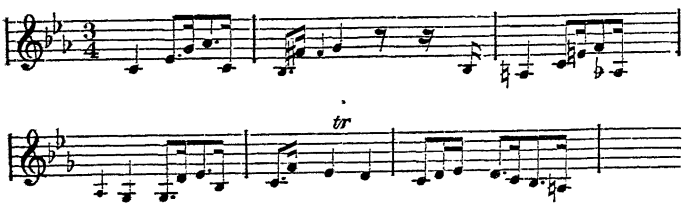
Ob Friedemann Bach zu der Prinzessin in irgend einem näheren künstlerischen Verhältniss gestanden habe, ist nicht bekannt. Doch konnte ihr ein so kenntnissreicher und tiefer Musiker und so grosser Künstler, wie er selbst in seinem damals 68. Lebensjahre noch immer war, nicht ganz fremd geblieben sein.

Hiegegen würde auch sein nahes Verhältniss zu Kirnberger, so wie das besondere Interesse sprechen, welches diese ausgezeichnete Fürstin für die altklassische Schule und die aus ihr hervorgehenden contrapunktischen Arbeiten sich bewahrt hatte.

In jedem Falle darf angenommen werden, dass der stets geldbedürftige Friedemann von ihr unterstützt worden ist, und dass der Inhalt der Dedication daher nicht blos eine hohle Phrase dargestellt haben werde. Die Fugen selbst, ohne Ausnahme 3stimmig, könnten der Mehrzahl nach als Fughetten bezeichnet werden. Es sind kleine Sätze, im strengen Styl gearbeitet. Einige, z. B. die Fuge No. 5 in Es-dur und No. 6 in E-moll zeichnen sich durch melodische Anmuth aus. Die Fuge No. 8 in F-moll ist weiter ausgeführt als die anderen. Alle 8 Stücke sind leicht zu spielen und von durchsichtiger Klarheit, durch welche sie auch dem weniger geübten verständlich und eingänglich werden.

Mit dem in demselben Jahre componirten Heilig seines Bruders Emanuel mögen dies wohl die letzten Fugen aus der Schule des alten Bach gewesen sein, die zu allgemeinerer Kenntniss gelangt sind. Schon hatte sich der Klavierstyl von der strengen Polyphonie losgelöst,

und jenes Werk repräsentirte daher schon damals ein Stück historischer Vergangenheit.

Uebrigens ist noch eine andere, sehr schöne und weiter ausgeführte dreistimmige Fuge von Friedemann Bach bekannt,

welche ohne Zweifel als eine der vollendetsten Arbeiten dieser Art betrachtet werden darf und keineswegs den leicht spielbaren Stücken angehört.

Von reinen Instrumental-Compositionen hat Friedemann nur wenig hinterlassen, und wie es scheint auch nur wenig gesetzt. Es lag eben nicht in seinem Wesen, zu arbeiten, wenn nicht eine dringende Veranlassung dazu vorhanden war, und diese fand sich für ihn, wenn nicht die bitterste Noth an ihn herantrat, um so seltener, je mehr er sich von dem Verkehr mit anderen Menschen isolirte, je mehr er sich in sich selbst zurückzog und seiner unglücklichen Neigung zum Trunke folgte.

Was von ihm in dieser Art von Musik, abgesehen von den bereits erwähnten Sinfonien zu den Kirchen-Cantaten bekannt geworden, ist folgendes:

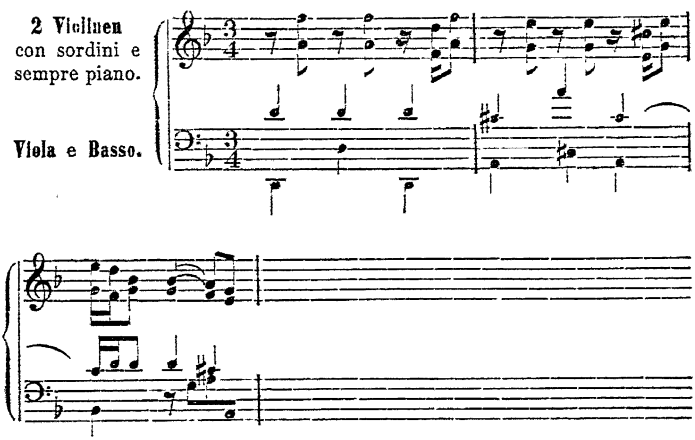
1. Eine Sinfonie in einem Satze für zwei Flöten und Quartett. (Original in Berlin auf der Königlichen Bibliothek).
2. 4 Duetten und 1 Allabreve } für 2 Flöten, ohne Bass.
3. Ricercata, fünfstimmig, für Streich-Quartett und Bass, und
4. Sextett für 2 Hörner, Clarinette, Violine, Viola und Bass.

Es ist dies freilich nur eine geringe Ausbeute für ein so langes Leben, doppelt auffallend, da Friedemann ein vorzüglicher Violinspieler war, und es aus diesem Grunde und weil er sich in der Instrumental-Musik überhaupt am freisten bewegte, natürlich gewesen sein würde, wenn er hierin mehr geschaffen hätte.

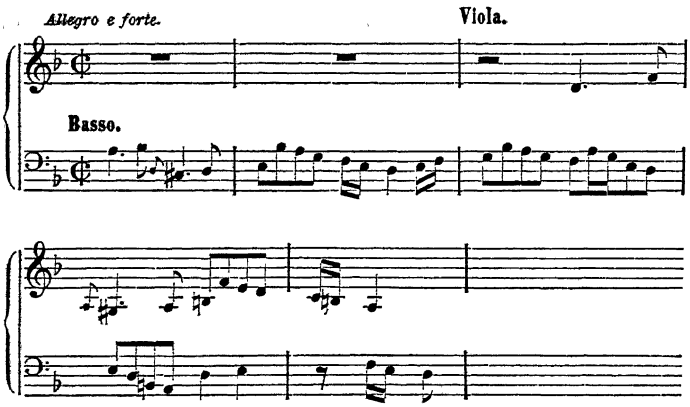
Doch gereicht es ihm gewissermassen zur Entschuldigung, dass er nie in die Lage gekommen ist, als Orchester-Dirigent zu wirken, und so zu einer Thätigkeit nach dieser Richtung hin besondere Anregung zu erhalten.

Unter den vorbezeichneten Stücken nimmt die zuerst genannte Orchester-Sinfonie, die vielleicht der Cantate zum Geburtstag Friedrichs des Grossen als Einleitung gedient hat (Siehe S. 181), unzweifelhaft den ersten Rang ein.

Sie beginnt mit einem Adagio:



das sehr ausgeführt, von melancholischem Character, durch den späteren Hinzutritt von 2 Flöten eine reichere Färbung erhält und eine Fülle von schmelzenden Stimmungen entwickelt.

Ihm folgt eine vierstimmige Fuge (ohne Flöten):

welche, indem sie den weichen Grundton, der in der Einleitung vorherrscht beibehält, in strengster Form und Durchführung, bei grossem Reichthum der Gedanken und der harmonischen und contrapunktischen Verbindungen ein Meisterwerk ihrer Art darstellt, das jedenfalls werth wäre, nicht der Vergessenheit anheimzufallen.

Wenn man dem Text der oben erwähnten Cantate (Anhang II.) einige Aufmerksamkeit zuwendet, in der bange Zweifel über die Gestaltung der Dinge für den grossen König nicht zu verkennen sind, so würde dies Stück als Einleitung sehr wohl an seinem Platze gewesen sein. Da die übrige Musik der Cantate erhalten ist, so wäre das Verschwinden der dazu gesetzten Sinfonie jedenfalls auffallend.

Die Flöten-Duos besitzt die Königl. Bibliothek zu Berlin in einer alten Abschrift. Das Heft ist betitelt: „3 Duetti a 2 Flauti Traversi-senza Basso dal Sign. Gigl. Fried. Bach.“

Doch enthält dies Heft ausser den auf dem Titel bezeichneten 3 Duetten noch ein Allabreve und ein viertes Duett, gleichfalls für 2 Flöten ohne Bass.

Sämmtliche Stücke sind von streng contrapunktischer Arbeit, und bestehen meist aus Imitationen und canonischen Verbindungen. Das melodiös sangbare, das der Flöte so

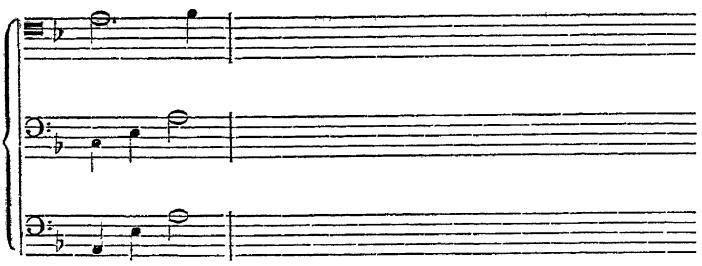
zusagend ist, tritt nur hie und da in den Vordergrund und kommt kaum in den langsamen Stellen zur Geltung. Bravourmässige Stücke sind nicht darunter. Wem es in der Instrumental-Uebung zugleich auf Musik ankommt, der wird solche hier finden, und nicht selten daraus auch besondere Befriedigung schöpfen.

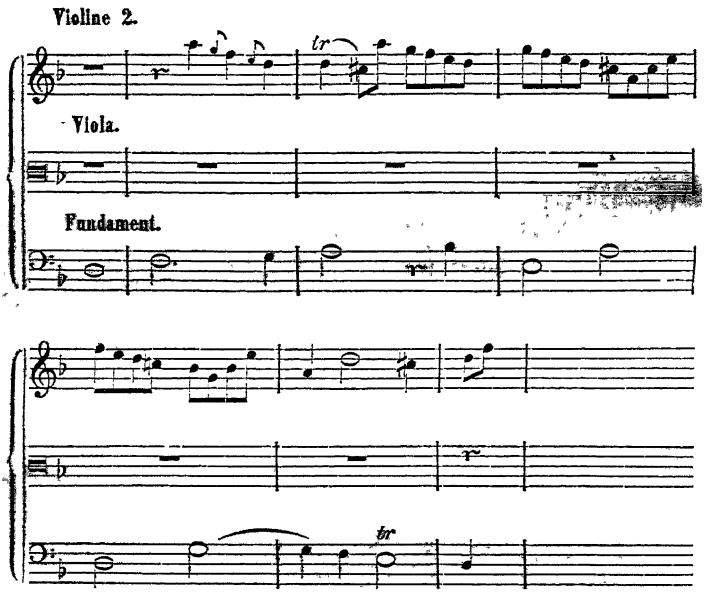
Von vorzüglicher Schönheit ist das Allabreve in H-moll, welches der dritten Sonate folgt, und sich, bei höchst merkwürdiger Zusammenfügung der beiden Instrumente, in einem äusserst interessanten Wechsel von Modulationen bewegt.

Die 4. Sonate in E-moll dürfte, rein musikalisch betrachtet, wohl die bedeutendste sein.

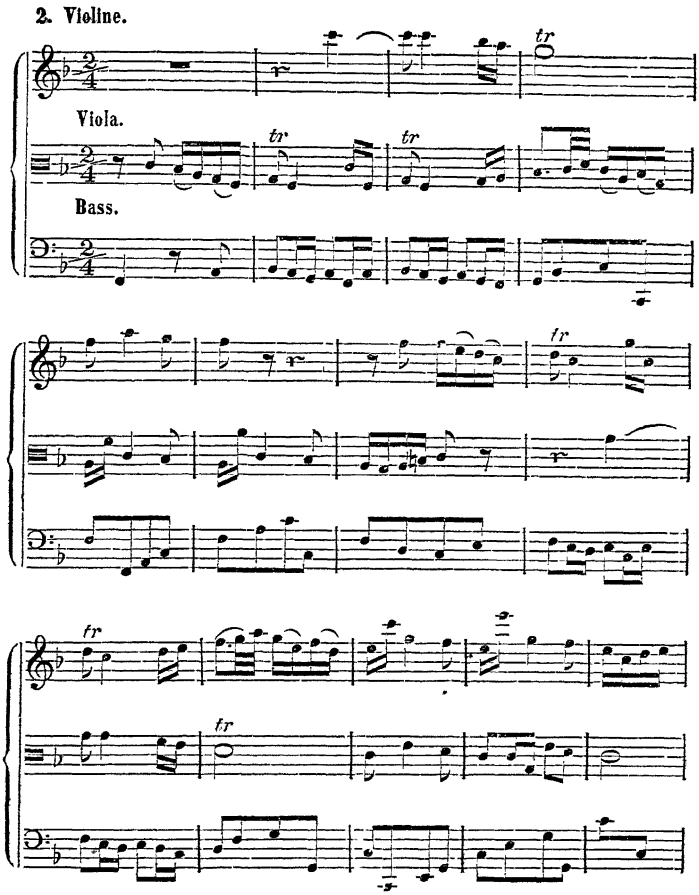
Die Ricercata ist von nicht geringem contrapunktischen Interesse.

Es ist dies ein für Streich-Quartett und Bass gesetztes, aus zwei Theilen bestehendes fünfstimmiges Musikstück, welches mit einer sehr ausgeführten und mit der grössesten Kunst behandelten Fuge



in 2 Motiven zugleich beginnt, denen, nach 43 Takten von der 2. Violine begonnen, ein drittes Thema hinzutritt,

Alle Motive werden in bewunderungswürdiger Meisterschaft und Klarheit durchgeführt.

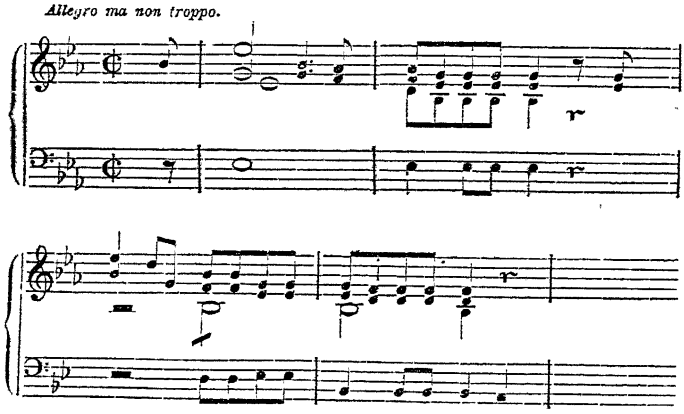
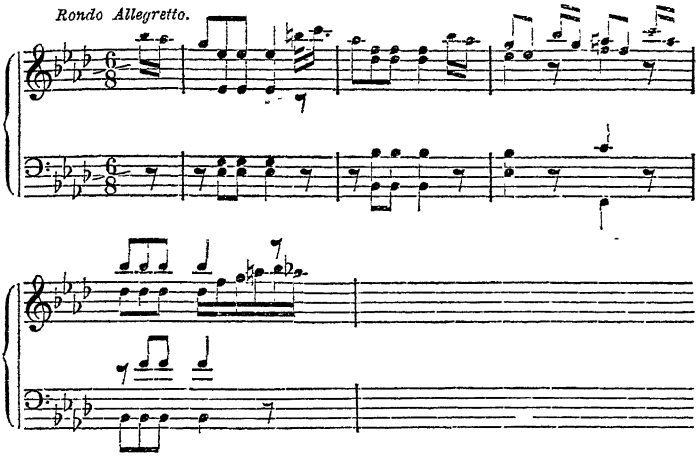
Es ist hiebei eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Königlichen Thema des musikalischen Opfers nicht zu verkennen.

Der 2. Satz, un poco Allegro, F-dur, beginnt in dreistimmigem Contrapunkt mit der 2. Violine, der Bratsche und dem Bass.

Dieser Motive ist bereits bei Gelegenheit der Cantate: „Ihr Lichter jener schönen Höhen“ gedacht worden. Ihre Verarbeitung darf als ein contrapunktisches Kunstwerk von höchster Bedeutung bezeichnet werden, in welchem die melodische Anmuth, die bei der Verwendung für den Chor-Gesang nicht zur Geltung gebracht werden konnte, keineswegs ganz zurücktritt.

Es scheint, als ob Friedemann Bach zu den inneren Schwierigkeiten der Aufgabe mit Absicht die äusseren

Schwierigkeiten habe hinzufügen wollen. Denn eigenthümlicher Weise ist nicht allein fast durchweg die zweite Violine in einer Art behandelt, in welcher sie als die leitende Oberstimme erscheint, sondern es ist auch die Viola im Tenor-Schlüssel geschrieben, um im Alt-Schlüssel gespielt zu werden, die zweite Violine im Alt-Schlüssel, um im Tenor-Schlüssel gespielt zu werden, und die erste Violine ist im Discant-Schlüssel gesetzt, so dass die Uebersicht der Partitur für unsere Zeit eine überaus schwierige und die äusserste Aufmerksamkeit erfordernde ist.

Muthmasslich ist hiefür eine specielle Veranlassung maassgebend gewesen. Denn was der Kunst an sich mit solchen Absonderlichkeiten hätte genützt werden können, ist nicht wohl abzusehen. Doch zeigt diese Arbeit, sowie die Orchesterfuge der zuerst genannten Sinfonie die ungeheure technische Combinationsgabe, die ausserordentliche contrapunktische Leistungsfähigkeit Friedemann's in besonderem Grade.

Einen vollständig entgegengesetzten Character zeigt das lebendig melodiöse Sestetto per due Corni, Clarinetto, Violino, Viola e Violoncello, mit dem Anfange:

dessen Mittelsatz ein schönes Andante in Es-dur $^2/_4$ enthält, und dessen letzter Theil

ausnahmsweise ein Stück voller Anmuth und Grazie, voll spielenden Humors, ganz im Haydn'schen Style geschrieben, die einzigen Stücke sind, aus denen sich muthmassen lassen könnte, dass auch in Friedemann Bach's zerklüfteter Natur jene blüthenreiche heitere Poesie hätte Wurzel fassen können, in der sein Bruder Emanuel und J. Haydn so glückliche Erfolge erreicht hatten. Indess ist es eben nur dies eine Stück, in welchem diese Eigenschaften zu Tage treten.

Was Friedemann an Compositionen hinterlassen hat, ist an dem geneigten Leser vorübergeführt worden. An Masse im Verhältniss zu dem langen Leben gering, an Inhalt nur zum Theil von Bedeutung, ist der Gesammt-Ueberblick nicht befriedigend. Die Polonaisen, das Orgel-Concert, die Fugen und die Klavier-Concerte, eine Orchester-Sinfonie, eine Cantate, die Ricercata, das Sextett, und einige Sonaten und Fantasien, das ist Alles, was genannt zu werden verdient, wenn man von ihm als Tonsetzer sprechen will.

Mag vieles verloren gegangen sein; was der Nachwelt aufbewahrt worden ist, lässt ein sicheres Urtheil darüber zu, ob die Kunst als solche durch ihn weiter geführt worden sei?

Dies Urtheil fällt verneinend aus. Die Concerte, wie schön sie sind, können dies nicht ändern. Alles Andere bewegt sich entweder in der alten Bahn der contrapunktischen Schule und hat daher Neues nicht fördern können, oder es ist in vollendeterer Weise und in systematischem Zusammenhange mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts von Emanuel Bach der Welt überliefert worden[1]).

Die Elemente des Fortschritts, der Entwickelung, neuer Formen, neuer Gestaltungen, tiefer Wirkungen, die hie und da zum Vorschein gekommen waren, (es mag an seine 12 Polonaisen und an den zweiten Satz des Orgel-Concerts erinnert werden) hat er nicht gepflegt. Sie haben keine Frucht getragen. Einer der edelsten Blüthen der Kunst, dem Gesange war sein Innerstes verschlossen. Nicht rührend, sondern natürlich hatte ihm die vox Humana der Silbermann'schen Orgel geklungen.

Die Nachrichten über seine letzten Lebensjahre reichen grade aus, um ein ungefähres Bild der traurigen Existenz zu geben, in der er sich bewegte, und die er seiner unglücklichen Familie bereitete. Die Rücksichtslosigkeit gegen letztere scheint bis auf einen hohen Grad von Rohheit gediehen zu sein. Reichardt, sein jüngerer Zeitgenosse, der damals Kapellmeister an der Oper Friedrich's des Grossen war und daher wohl wissen konnte, wie es um ihn stand, sagt, „dass er die Seinigen in steter

---

[1]) Zelter's Urtheil über Friedemann Bach findet sich in seinen nachgelassenen Notizen folgendermassen aufgezeichnet:

„Was wir von Friedemann kennen, hat bekannte Formen von bestimmten Maassen, als Singstücke, Sinfonien, Concerte, Sonaten, Fugen, Tänze und Characterstücke. In diesen Formen bewegt er sich fein, zierlich, geistreich und so zu sagen wissenschaftlich. Allen diesen guten Eigenschaften aber fehlt Anmuth und Grazie. Das fliessende wird nicht stromend, man kann nicht hingerissen werden. Für die Singstimmen hat er etwa so geschrieben: Die Bässe bis zum grossen C herunter und die Soprane bis zum dreygestr. C. hinauf; findet sich auch wohl einer oder der andre, der es singen kann, so will's nicht klingen, weil's nicht gesungen sein will."

Dürftigkeit und Lebensangst habe schmachten lassen," und erzählt einen Zug, der allein hinreichend ist, um das Verhältniss zu seiner Familie zu kennzeichnen[1]). Friedemann war einmal mit seiner Tochter in Potsdam gewesen und bemerkte, als er die Billets zur Rückfahrt nach Berlin mit der Journalière nehmen wollte, dass er nur grade noch das Geld für einen Platz habe. Ohne Weiteres führte er seine Tochter in den nächsten Kaufladen, bat die Leute, zu gestatten, dass sie ihn hier für einen Augenblick erwarten dürfe, setzte sich dann in den Wagen und fuhr ab. Man denke sich die Lage des armen, in Bezug auf ihren Vater schwerlich verwöhnten Mädchens, als sie bei fruchtlosem Warten zu der Ueberzeugung kommen musste, dass dieser sie in ächter Vagabonden-Manier bei fremden Leuten ausgesetzt habe, um ihr zu überlassen, auf welche Weise sie sich wieder zu ihrer Familie in Berlin zurückfinden könne.

Es scheint, dass der unglückliche Künstler grade hier, wo sein Bruder Emanuel zu so hoher Bedeutung emporgewachsen war, und wo so viele seiner Freunde und Jugendgenossen in ehrenwerther Thätigkeit den Namen seines Vaters als Symbol dessen, was in dem Leben der Kunst gross und schön genannt werden konnte, heilig hielten, von Stufe zu Stufe herabgesunken sei. Mindestens bezeugt Reichardt nicht allein von ihm, dass er dort einen finsteren und harten Charakter gezeigt habe und dass es nicht möglich gewesen sei, von schwärzerer und sonderbarerer Laune zu sein[2]), sondern er setzt noch hinzu:

„Freunde der Kunst und des Bach'schen Namens haben ihn mehr als einmal im eigentlichen Verstande vom Miste genommen, anständig untergebracht und mit den Nothwendigkeiten des Lebens versorgt. Nie aber gelang es ihnen, ihn in einem dauernden Zustande von Ordnung

---

1) Musik. Almanach v. 1796.
2) Musik. Almanach v. 1796.

zu erhalten. Sein Eigensinn, sein Hochmuth von der gemeinsten Art und sein grosser Hang zum Trunke liessen ihn immer wieder in's Elend zurückfallen."

Welche Frucht hatte nun die grosse Liebe, die unausgesetzte Sorgfalt und Vatertreue getragen, mit der Seb. Bach in seinem Erstgebornen die Keime der Kunst gepflegt, in der er ihn veredeln, in Wissenschaft und Bildung auf die Höhen des menschlichen Geistes hatte emporführen wollen? Wohl hatte er ihm in rastloser Arbeit, in fester Zucht und Ordnung des Hauses, in dem Glücke eines stillen zufriedenen Familienlebens, nicht weniger in der Furcht Gottes, in der Frömmigkeit des Herzens durch Wandel und Beispiel gezeigt, wie man der Kunst, der Menschheit, wie man seinem Gotte dienen müsse. Aber alle jene trefflichen Eigenschaften, die man an dem Vater mit bewundernder Ehrerbietung wahrnimmt, und die Em. Bach's wohlthuende Gestalt in langem arbeitsamem Lebensgange fortgepflanzt hat, wird man bei Friedemann vergebens suchen.

Er war, wie bereits erwähnt, ein merkwürdiges Seitenstück zu seinem jüngsten Bruder Christian, der, wie er aus künstlerischem Stoffe geformt, mit leichtflüssigerem Blute und heiterem Sinne am Taumel des sinnlichen Genusses zu Grunde ging, während er, freudelos, gallicht und finster in Zerfahrenheit und Ekel endete.

Und doch, wie tief er gesunken war, es war zwischen ihm und jenem ein wesentlich Unterscheidendes geblieben. Gottfried Christian hatte die Kunst, die ihm Vater und Bruder als fleckenloses Juwel überliefert hatten, verleugnet, sie zur Dienerin und Handhabe seiner leichtfertigen Lebenstriebe gemacht. Friedemann dagegen, wie künstlich und mühsam mitunter seine Arbeiten waren, wie kleinlich und unfruchtbar Vieles darin erscheinen mag, wie sehr er sich eigensinnig und bis zur Uebermüdung in Einzelnheiten vertiefte, hatte doch nie den Kunst-Prinzipien entsagt, zu denen er erzogen worden war. War er aus

Laune und falschem Verständniss, aus Hartnackigkeit und Eigensinn, oder aus der besonderen Richtung seines Talents streng auf der überkommenen Bahn verblieben, ohne dem Fortschritt und der durch die grossen Vorgänger ermöglichten freieren Bewegung in Inhalt und Form sein Herz zu öffnen, ist seine Künstlernatur schliesslich an dem Zwiespalt zu Grunde gegangen, der aus diesem fruchtlosen Kampfe gegen die nothwendigen Bedingungen weiterer Entwicklung folgen musste, so war doch sein Weg selbst kein unkünstlerischer.

Ueber das traurige Lebensbild, das die Nachwelt von ihm zurückbehalten hat, gleitet ein Schimmer versöhnenden Mitleids, wenn man daran denkt, dass er mindestens in diesem einen Punkte, wenn auch ohne Berechtigung, treu geblieben.

Er war der letzte Vertreter der alten contrapunktischen Schule, die einst so weit verbeitet in der Familie „der Bache“ ihren höchsten Glanzpunkt erreicht hatte. Und somit ist sein Geschick nicht ohne einen Anflug von Tragik [1]).

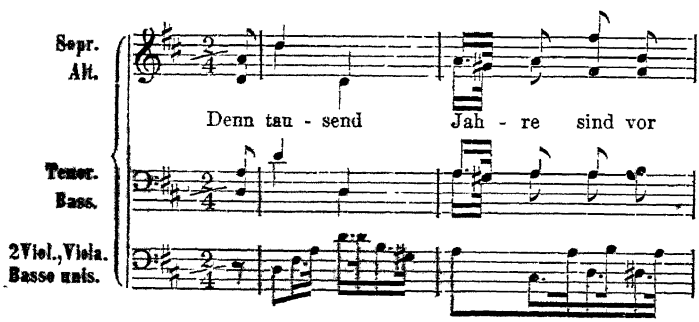
---

1) Die Leipz. Musik. Allg. Z. (II. S. 829) enthält eine, nach vielen Seiten hin treffende Charakteristik der drei Bach's, indem sie sagt:

Friedemann	Emanuel	Christian
Ist Meister im Helldunkel,	— im Grau in Grau	— in vielfarbigen Blumenstöcken nach der Natur,
wollte in der Arbeit nur sich selbst genügen,	— Kennern und Liebhabern,	— Liebhabern und Virtuosen,
stiess von sich,	— interessirte,	— wurde beliebt,
blieb roh,	— war cultivirt,	— war polirt,
darbte	— hatte genug,	— bekam zum Verschwenden,
lebte unstät,	— in Hamburg,	— in London,
fand fast nur Feinde,	— viel Freunde,	— noch mehr Gesellen,
achtete den mittleren Bruder nur mässig, verachtete den jüngeren,	— achtete den älteren hoch, den jüngeren mässig,	— lachte beide aus,
trank und schrieb dann nicht.	— trank nicht und schrieb.	— trank und schrieb dann.

der darin vorkommenden, an ähnliche Arbeiten Sebastian Bach's erinnernden Vermischung von Chor und Recitativ bemerkenswerth ist. Ein schwungvolles Element waltet in dieser Arbeit nicht vor. Sie ist im Ganzen in dem Styl routinirter Mittelmässigkeit geschrieben. Am Schluss der Partitur findet sich die Bemerkung: „Nach der Einführung wird der erste Chor wiederholt."

Wenn man die Länge der Musik-Abtheilungen, der Predigt und des langen Einführungs-Ceremoniels in Erwägung nimmt, so ersieht man daraus, wie viel der musikalischen Fassungskraft der Hörer bei solchen Veranlassungen zugemuthet werden durfte.

Die K. Bibliothek zu Berlin besitzt noch die Original-Partituren von zwei Prediger-Einführungs-Musiken, auf denen weder das Jahr der Entstehung, noch der Name des eingeführten Predigers verzeichnet ist. Die eine derselben, mit dem Anfang „Herr Gott, Du bist unsere Zuversicht für und für" zeichnet sich durch einen schönen Text aus, in Folge dessen die Musik eine grössere Menge interessanter Züge bietet, als dies in den übrigen Musiken dieser Art der Fall ist. Sie beginnt mit einem 4stimmigen Chor. (D-dur $^2/_4$, Trompeten, Pauken, Oboen, Streich-Quartett.) Eigenthümlich fällt in das hierauf folgende Secco-Recitativ des Alt eine 4stimmig gesetzte recitativartige Stelle ein,

Frucht seiner ausserordentlichen Geschicklichkeit zu geniessen, dass es, so wie in seiner Jugend, so in seinem Alter nicht mit ihm fort will. Dass diese sonderbaren und unbegreiflichen Umstände nicht durch ihn allein, sondern auch von der ganz eignen Art seiner Kunst bewirkt worden, davon bin ich überzeugt."

Lessing sagt an einer Stelle: „Alles, was der Künstler über den Punkt, wo sich jedes Verdienst in den Augen des Volkes zu verwirren und zu verdunkeln anfängt, hinaustreibt, kann ihm weder Glück noch Ehre erwerben."

Was hier ausgesprochen ist, und was Forkel mit Recht auf Friedemann Bach angewendet hat, ist in Wahrheit der Schlüssel zu seinem künstlerischen Unglück.

Er starb am 1. Juli 1784, 74 Jahre alt, an völliger Entkräftung und in grosser Dürftigkeit. Ein Jahr nach seinem Tode wurde zu Berlin Händel's Messias aufgeführt. Bach's Wittwe erhielt aus der Einnahme dieses Concerts eine Unterstützung. Dies ist das Letzte, was man von ihr erfahren hat. Was aus der Tochter geworden ist, weiss Niemand [1]).

So endeten Friedemann Bach und seine Familie in Vergessenheit.

Er war, nach einer in der K. Bibl. zu Berlin befindlichen, in rother Kreide ausgeführten Zeichnung zu urtheilen, die dem beigefügten Portrait zum Grunde gelegt ist, ein schöner Mann, mit geistvollen edlen Zügen, so recht geeignet, durch sein Aeusseres empfehlend und anziehend zu wirken.

Das einst so reich blühende, so weit verzweigte Künstlergeschlecht ist ausgestorben [2]). Es hat manche tiefe

---

1) Auch Sebastian Bach's Wittwe und Tochter lebten nach seinem Tode in Dürftigkeit und bedurften der Unterstützung. Aber wie wenig konnten sie den grossen Tonsetzer dafür verantwortlich machen!

2) In der Biographie J. Seb. Bach's (Th. I. S. 26/27) ist die Stammtafel des Geschlechts bis auf die Söhne Sebastian's mitgetheilt worden. Zur Vervollständigung der Uebersicht über den Wachs-

Schatten, manche dunkle Stelle aufzuweisen gehabt. Aber der Lichtglanz, der von ihm ausging, war weit überwiegend. Drei hellen Sternen gleich strahlen die Namen Johann Christoph, Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach aus glanzvoller Höhe herab. Sie werden mit bewundernder Ehrerbietung genannt werden, so lange ihre Kunst auf Erden in Uebung bleiben wird.

---

thum, die Blüthe und den Vergang desselben wird im Anhang unter No. XIV der gesammte Stamm bis auf die letzten bekannt gewordenen Seitenzweige in drei Tafeln mitgetheilt.

Anhang

zum zweiten Bande

Inhalt.

I. Text des Oratoriums: Die Israeliten in der Wüste
II. Desgl. der Passions-Cantate.
III. Desgl. der Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.
IV. 12 Briefe Emanuel Bach's aus den Jahren 1774 bis 1788.
V. Brief der Wittwe Bach an Frau Sarah Levy. 1789.
VI. Text zu Klopstock's Morgen-Gesang am Schöpfungsfeste.
VII. 8 Briefe Kirnberger's aus den Jahren 1774 bis 1783.
VIII. Chronologisch geordnetes Verzeichniss sämmtlicher Compositionen Emanuel Bach's.
IX. 6 Actenstücke über Christian Friedrich Bach.
X. Brief des Londoner Bach (ohne Datum).
XI. 10 Actenstücke, Wilhelm Friedemann Bach betr.
XII. 5 Briefe desselben aus den Jahren 1749 bis 1776.
XIII. Text der Cantate auf den Geburtstag Friedrichs des Grossen.
XIV. Stammbaum der Familie Bach (in 3 Abtheilungen).
XV. Facsimile von W. Friedemann's Handschrift.

Die Israeliten in der Wüste,

ein

Sing-Gedicht.

Erster Theil.

No. 1. Chor der Israeliten.

Die Zunge klebt am dürren Gaum;
Wir athmen kaum;
Rings um uns her ist Grab.
Gott, Du erhörst des Jammers Klage nicht;
Du kehrst Dein Antlitz von uns ab.

No. 2. Recitativ.

Erste Israelitin.

Ist dieses Abram's Gott?
Der Gott, der bei sich selbst geschworen,
Das Volk, das er sich auserkoren,
Nie zu vergessen, zu verlassen?
Wir schmachten, wir erblassen,
Wir haben keinen Trank,
Als diese Thränen, die wir weinen.
Der Herr hat Lust an unserm Untergang;
Und er gedenkt nicht mehr der Seinen.

Arie.

Will er, dass sein Volk verderbe?
Sind wir länger nicht sein Erbe?
Schaut er ewig ohn' Erbarmen
Auf das Leiden, das uns drückt?
Die ihr niemals wieder
Seufzt und weint, erblich'ne Brüder,
Schlummernd in des Todes Armen,
Ach! Wie seid ihr so beglückt!

No. 3. Recitativ.

Aaron.

Verehrt des Ewgen Willen,
Verehret ihn, der euch auch da noch liebt,
Wenn auch sein weiser Rath betrübt.
Hört auf, die Luft mit Klagen zu erfüllen,
Wo jede grössres Weh auf eure Häupter ruft,
Hört auf den Herrn; er wird den Kummer stillen,
Der euch verzehrt.
Sein Auge schaut
Mit Segen auf ein Herz,
Das ganz auf ihn vertraut.

Arie.

Bis hieher hat er euch gebracht,
Hat euch beschützt, hat euch bewacht;
Auch künftig wird sein Arm euch leiten.
Sein Wort sei eure Zuversicht.
Es mag der Sonne Glanz erbleichen;
Die Erd' aus ihren Banden weichen;
Fest bleibt in alle Ewigkeiten,
Was Gott dem Sterblichen verspricht.

No. 4. Recitativ.

Zweite Israelitin.

Warum verliessen wir Aegyptens blühend Land;
Den Sitz des Ueberflusses,
Und folgten Moses' Rath und Dir?
O! des verderblichen, des thörichten Entschlusses!
Wie straft uns späte Reu' dafür!

Arie.

O! bringet uns zu jenen Mauern,
Von denen wir entfernet trauern;
O! bringt zu ihnen uns zurück!
Sind wir zu Leiden denn geboren?
Jetzt, da wir unser Glück verloren,
Erkennen wir erst unser Glück.

No. 5. Recitativ.

Aaron.

Für euch fleht Moses stets um eure Huld
Den Ewgen an.
O! zwingt ihn nicht zum Zorn durch eure Ungeduld.
Er naht sich uns.

Das Murren eurer Zungen
Ist bis zu ihm gedrungen!

Moses.

Welch ein Geschrei tönt in mein Ohr?
Tönt zu dem Thron des Herrn empor,
Und reizet seine Rache?

No. 6. Chor.

Du bist der Ursprung unsrer Noth,
Hast uns geführet in den Tod.
Gott schlummert, und wir hoffen nicht,
Dass er zur Hülf' erwache.

No. 7. Recitativ.

Moses.

Undankbar Volk, hast du die Werke
Voll Wunder schon vergessen,
Die für dich dein Gott gethan?
Dein Herz empöret sich kühn wider ihn,
Den Gott der Stärke,
Der mitleidsvoll zu deinem Schutz geeilt:
Auf dessen Wink die Fluthen sich getheilt,
Die unbenetzt dich fliehen liessen,
Auf deiner Feinde Haupt sich wieder zuzuschliessen?
Du murrest wider den,
Der, als der Hunger dich verzehrt,
Mit Brod vom Himmel dich genährt.
Sink', sink' in Demuth hin,
Und liebest du das Leben,
So ehre den, der dir's gegeben.
Glaub', dass sonst nichts dein Unglück lindern kann:
Gott will dich prüfen, bet' ihn an.

No. 8. Duett.

Erste Israelitin.

Umsonst sind unsre Zähren,
Umsonst sind sie geflossen,
Kein Trost senkt sich herab.

Zweite Israelitin.

Er will uns nicht erhören,
Sein Himmel bleibt verschlossen,
Kein Trost senkt sich herab.

Beide.

Uns droht das offne Grab!
Laut fluchet unsre Klage,

Dem schrecklichsten der Tage,
Der uns das Dasein gab.

No. 9. Accompagnement.

Moses.

Gott, meiner Väter Gott, was lässest Du mich sehen?
Was muss ich hören?

Chor.

Wir vergehen!

Moses.

Bei diesem Anblick voll Verderben
Vergisst mein Herz, dass ihr Geschrei
Verbrechen sei,
Gott wider Dich.

Chor.

Wir sterben!

Moses.

Allmächtiger, verzeih'!
Eröffne, Herr, in diesem Augenblick
Die Schätze Deiner Huld!

Chor.

Entsetzliches Geschick!

Moses.

Erzürnter, willst Du strafen,
Lass Dein Gericht, Herr, über mich ergeh'n;
Nur schone diese hier!

Chor.

Es ist um uns geschehn!

No. 10. Arie.

Moses.

Gott, sieh Dein Volk im Staube liegen!
O Vater der Erbarmung,
Merk auf mein demuthsvolles Flehn!
Du, der mein Hoffen nicht betrügen,
Mein Bitten nicht verwerfen kann.
Lass diesen Felsen, Gott der Stärke,
Die Lindrung unsrer Qual uns geben.
Herr, lass die Kinder Jacob's leben,
Dich zu verehren, zu erhöhn;
Blick, Ew'ger, uns in Gnaden an!

No. 11. Chor.

O Wunder! Gott hat uns erhört,
Und frische Silberströme quillen
Aus diesem Felsen, sie zu stillen,
Die Pein, die unsre Brust verzehrt.

Zweiter Theil.

No. 12. Recitativ.

Moses.

Verdient habt ihr ihn, den Zorn des Herrn;
Doch er hat euch verziehn.
Er sucht, er liebet euch.
O! wenn für seine Güte
Nicht eure Brust von Dankbegierde glühte,
Wär't ihr des Daseins werth?
Ihr, die ihr wider ihn empört
Im bittern Klaggeschrei die Weisheit seines Raths geschmähet:
Ihr, deren Schmerz sein Rath in Wonne kehret,
O betet den Gott der Gnåden an,
Ihn, der mein Flehn erhöret.

No. 13. Wechselgesang mit Chor.

Moses.

Gott Israels, empfange
In jauchzendem Gesange
Der Herzen heissen Dank.

Erste Israelitin.

Du Gott, bist mein Vertrauen!
Wie nichtig war das Grauen,
Das mich zu zittern zwang.

Chor.

Gott Israel's, empfange
Der Herzen heissen Dank.

Zweite Israelitin.

Der Herr ist mein Vertrauen
Er liess sich gnädig schauen
Als alle Hoffnung sank.

Chor.

Gott Israel's, empfange
Der Herzen heissen Dank.

No. 14. Recitativ.

Erste Israelitin.

Wie nah war uns der Tod, und o! wie wunderbar
Errettet uns durch dich der Ewige von der Gefahr,
Die über unsern Häuptern war!
Wie schlagt in unsrer Brust das Herz
Von Dankbarkeit gerührt, und von der Reue Schmerz,
Dass wir dem Ew'gen nicht die Zuversicht geweiht,
Die jener Huld gebühret,
Mit der er uns bewacht und unsre Schritte führet.

Arie.

Vor des Mittags heissen Strahlen
Senkt ihr Haupt die Blume nieder;
Kühler Thau bedeckt das Land
Und die Blume hebt sich wieder,
Duftend, und erfreut den Blick.

Gott sah gnädig auf die Qualen,
Die sein armes Volk empfand,
Und aus seiner Wunderhand
Floss in unsre matten Glieder
Die verlorne Kraft zurück.

No. 15. Accompagnement.

Moses.

O Freunde, Kinder, mein Gebet
Hat jenes Labsal euch erfleht,
Das eure Kraft verjüngt, das Leben euch erhält.
Doch einst, vor meinem Blick seh ich die Zukunft aufgehellt,
Einst wird für Adam's sünd'ge Welt
Ein Anderer zum Richter flehen.
Gott wird ein gnädig Ohr auf seine Bitten lenken,
Und die, für die er fleht, mit ew'ger Wonne tränken:
Die sich voll Zuversicht ihm nahn,
In ein vollkommner's Canaan,
O Freunde, werden sie auf seinen Spuren gehen,
Ich bin bei euch sein schwaches Bild!
Er wird, wenn nun der Zeiten Lauf erfüllt,
In sterbliche Gestalt verhüllt,
Die menschliche Natur erhöhen.
Dies ist der Held, des Weibes Saame,
Der mit der Schlange kämpft, und ihr den Kopf zertritt.
Er kommt und bringt den Frieden mit,
Und Heil und Segen ist sein Name.

No. 16. Recitativ.

Zweite Israelitin.

Beneidenswerth, die ihren Sohn ihn nennt!
O wie das Herz in mir vor froher Regung brennt.
Den Fluch, den Eva's Fall auf ihre Kinder brachte,
Ruft dann des Richters Mund zurück;
Die Schöpfung lächelt dann der Menschen heitrem Blick,
Wie sie in ihrem Frühling lachte.

Arie.

O seelig, wenn der Herr gewähret,
Den Heiland, den mein Wunsch begehret,
Den Göttlichen zu sehen!
Mit Wonn' erfüllten Thränen-Güssen,
Tief hingebeugt zu meinen Füssen,
Ihn dankend zu erhöhn.

No. 17. Recitativ und Chor.

Moses.

Hofft auf den Ewigen und harret sein:
Er wird der Erde sich barmherzig zeigen:
Er wird den Himmel neigen,
Er wird der Menschheit Glanz erneu'n.

Chor.

Verheissner Gottes, welcher Adam's Schuld
Vertilgen soll, Geschenk der grössten Huld,
Erscheine bald, erscheine, dass die Erde
Auf's neu ein Sitz des Friedens werde!
Sie seufzt nach Dir
Voll Inbrunst, so wie wir
Nach jenen Wassern uns gesehnet,
Die unsern Durst gestillt,
Die unser Herz erquickt, und es mit Freud' erfüllt.

No. 18. Choral.

Was der alten Väter Schaar
Höchster Wunsch und Sehnen war,
Und was sie geprophezeit,
Ist erfüllt nach Herrlichkeit.

No. 19. Recitativ.

Aaron.

O Heil der Welt, Du bist erschienen,
Und neu erschaffen hast Du sie.
Dich sangen, als Du kamst, die Seraphinen,
Mit himmlisch hoher Melodie.

Du predigtest der grössten Weisheit Lehren,
Und hiessest Deine Jünger gehn
In alle Welt, die Völker zu bekehren,
Und Deinen Namen zu erhöhn.
Es ist geschehen.
Die Wahrheit Deiner Lehren
Und Deines Namens Ruhm erklang
Vom Anfang bis zum Niedergang;
Und täglich muss Dein Reich sich mehren.

No. 20.

Lass Dein Wort, das uns erschallt,
Mit entzückender Gewalt
Tief in uns're Herzen dringen:
Lass es gute Früchte bringen,
Die Dein Vaterherz erfreu'n.
Lass uns Dir, allmächtge Güte,
Unsre Brust zum Tempel weihn.

Das Leiden und Sterben

unseres

Heilandes

Jesu Christi,

musikalisch vorgestellt

nach der Composition

des

Herrn Capellmeisters Bach.

No. 1. Recitativ mit Accompagnement.

Du Göttlicher! warum bist Du
So in des Todes Schmerz versunken?
Warum hast Du den bittern Kelch getrunken?
Den Kelch des Zorns, den Gott dem Frevler reicht,
Der kühn sein Herz zur Sünde neigt?
Unschuld'ger Frommer, dessen Leben
Nur Wohlthun war, warum bist Du
In sein Gericht dahin gegeben?

No. 2. Coro.

Fürwahr, er trug unsere Krankheit, und lud auf sich unsere Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplaget, und von Gott geschlagen und gemartert wäre. Aber er ist um unserer Missethat willen verwundet, und um unserer Sünden willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf das wir Friede hätten; und durch seine Wunden sind wir geheilet. Wir gingen alle in der Irre, wie Schafe; ein jeglicher sahe auf seinen Weg: aber der Herr warf ~~unser~~ aller Sünde ~~auf~~ ihn. Jes. 53, 4—6.

Choral.

Meine Seele erhebet den Herrn,
Und mein Geist freuet sich Gottes,
meines Heilandes.

No. 3. Recitativ.

Seht ihn! gebeugt liegt er, und fleht,
Und windet sich im Staube.
Gott höret nicht das zagende Gebet
Um Labsal seiner Angst, um Seelenruh'.
Sein Leiden steigt; mit jedem Augenblicke
Strömt neue Qual ihm zu
Denn Gott geht in's Gericht
Mit ihm. Nun übernimmt er feyerlich
Der Sünde Strafen
Schon liegen sie auf ihm; schon hat ihn Gott verlassen.
In allen Himmeln Gottes ist
Nicht Einer, der ihn trösten kann.
Jetzt sieht er mitleidsvoll die Jünger an.
Sie wussten nicht, was ihn für Leiden trafen.
Er spricht:

Arioso.

„Ihr könnet schlafen?
„Nein, betet und seyd wach!
„Es naht sich der Versuchung Stunde.
„Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach."

Recitativ.

Er sprach's. Nun kam voll Freundschaft in dem Munde,
Im Herzen voll Verrath,
Ischarioth.

No. 4. Recitativ mit Accompagnement.

Den Menschenfreund willst du verrathen?
Den Heiligen, den dein Gewissen kennt?
Die Rache wacht; sie sieht die Tücke
In deinem finstern, tiefen Blicke:
Sie sieht die Hölle ganz in dir.
Es bebet die Natur bey deinen Missethaten:
Die schrecklichste wird klein dafür.
Er küsset ihn, und zeiget
Den Freund der mörderischen Schaar,
Die mit ihm war.
Der Fromme neiget
Den sanften Blick auf ihn, und spricht:
„Freund, warum bist du kommen?"

No. 5. Aria.

Wie ruhig bleibt dein Angesicht
Bey deines Jüngers Frevelthaten!
Er kommt, dein Freund, dich zu verrathen;
Der Tod mit ihm: du wankest nicht.

Sey, wie er, gelassen,
Seele, wanke nicht!
Wenn dich Stürme fassen.
Sey voll Zuversicht.

Wie ruhig bleibt dein Angesicht etc.

No. 6. Recitativ.

„Nehmt mich; ich bins.“ Dies Wort der Allmacht schrecket
Die Schaar zurück. Doch will er nicht entfliehen;
Er strecket
Vielmehr die Hände dar: sie fesseln ihn.
Und nun erwacht
Der Jünger Muth, ihn zu befreyn.
Er selbst hält sie zurück: „Steckt eure Schwerter ein!
Der Engel Heere wären
Zu meiner Rettung da, wollt ich zum Vater flehen;
Doch würde dann die Schrift erfüllt?
Des Ew'gen Wille muss geschehen.

No. 7. Arioso.

Du, dem sich Engel neigen,
Dem alle Schöpfung singt,
Wenn dich, vom Thron zu steigen,
Die Menschenliebe zwingt;
Du kommst, zum Tod entschlossen;
Ein Kelch erwartet dich,
Vom Zorne voll gegossen:
Du trinkest ihn für mich.

No. 8. Recitativ.

Mit wildem Ungestüm
Führt nun den Duldenden die Schaar
Zum Hohenpriester hin, bey dem, ihn zu verdammen,
Der Sünder Volk versammlet war.
Der muth'ge Petrus nur erkühnt sich ihm zu folgen,
Die andern alle fliehn.

No. 9. Arioso.

O Petrus, folge nicht!
Die Jünger flohen; fliehe mit!
Gedanken, wachet auf, und warnet ihn!
O du, sein Engel, hind're seinen Schritt!
Umsonst! — —

No. 10. Recitativ.

Nun stehen Zeugen auf,
Und sprechen, zum Verrath gedungen,
Verworf'ne Lästerungen
Und Lügen gegen ihn. Voll Majestät
Und göttlich hoher Würde steht
Der Unschuldsvolle da, und spricht:
„Ja, ich bin Christus, Gottes Sohn;
„Und einst halt ich von meines Vaters Thron
„Auch über euch Gericht."
Der tollen Mordsucht Stimmen steigen
Nun himmelan: „Ihr habt's gehört!
„Lasst seine Worte zeugen:
„Er lästert Gott; er ist des Todes werth."

Sie sahn in ihrem Grimme
Die Lahmen nicht, die durch ihn wandelten.
Sie hörten nicht die Stimme
Der Stummgebornen, nicht der Blinden
Und nicht der Tauben Ruf,
Die seine Hand zum frohern Leben schuf.
Umsonst erschollen laute Psalmen
Der Todten, die er neu gebar;
Er, dessen Tagewerk das Glück der Menschen war,
Er soll
Des Todes der Verbrecher sterben!

Wer rettet ihn? Sein Petrus wird es thun:
Und sollt er auch erblassen.
Er wird ihn retten. — Ach! auch Er hat ihn verlassen:
Der kühne Held verleugnet seinen Freund.
Zwar warnt ihn Jesus; doch, vermessen, glaubt er nicht
Der Warnung. Hört! er spricht
Und schwört dreimal: „Den Menschen kenn' ich nicht."
Da sah mit ernstem, mitleidsvollem Blicke
Der Mittler Petrum an; im Innersten der Seele
Empfand ers, ging zurücke,
Und weinte bitterlich.

No. 11. Aria.

Wende dich zu meinem Schmerze,
Gott der Huld! sieh mein zerschlagnes Herze;
Nimm es, dir zum Opfer, an!
Ach, ich sinke! wirst du mich nicht heben,
Gütigster, der schonen und vergeben,
Vater, der nicht ewig zürnen kann!

Wende dich zu meinem Schmerze etc.

No. 12. Recitativ.

Der Jünger, der den Heiligen verrieth,
Er weinet auch! — Flehn seines Jammers Thränen
Nicht auch gen Himmel? Hofft sein Sehnen
Nicht auch auf Gnade? — Nein, nur Angst der Missethat
Ergreift ihn. Ach, er kennet nur den Rächer,
Nicht den Erbarmer der Verbrecher!
Er eilet in den Rath
Der Juden, wirft das Geld, das seinen Frevel
Belohnen sollte, hin, und spricht:
„Den ich verrätherisch in eure Hand gegeben,
„Der Mann ist ohne Schuld.“ Allein man hört ihn nicht.
Noch einmal sieht er das, was er gethan,
Mit wüthender Verzweiflung an;
Beschliesst es, flieht, und nimmt sich selbst das Leben.

No. 13. Aria.

Verstockte Sünder! solche Werke
Begehet ihr, und fühlt es nicht?
Ein Herz voll Bosheit nennt ihr Stärke,
Und das Gewissen ein Gedicht?
Am Ende wacht ihr auf, zu spät:
Voll Schrecken stürzet ihr hinunter
Zum Abgrund, den ihr offen seht.

Verstockte Sünder! solche Werke etc.

No. 14. Recitativ.

Gefesselt steht nun Jesus im Gerichte
Des Römers. Lauter wüthet das Getümmel
Des Volks; ein wild Geschrei erhebet sich gen Himmel,
Und klagt ihn an, er habe
Das Volk empört,
Und König sich genannt. Er hört
Die Klag', und unbeweget
Von dieser Schmach,
Denkt er voll Ernst den Folgen
Der ewigen Versöhnung nach.

No. 15. Aria.

Donnre nur ein Wort der Macht,
Herr! so muss die Frechheit zagen.
Aber, ohn' ein Wort zu sagen,
Lässt die Unschuld sich verklagen,
Und ist nur auf mich bedacht.

Donnre nur ein Wort der Macht etc.

No. 16. Recitativ.

Noch wachet in Pilatus Brust
Ein leicht Gefühl von Menschenliebe;
Er hat nicht Lust
Am Blut der Unschuld: er will Jesum retten,
Und führt den Räuber vor, den sie schon längst
Dem Tode gern geopfert hätten.
„Seht! einen schenk ich euch; wählt ihn!“ Sie wählen
Des Räubers Freiheit, und das Blut
Des frommen Menschenfreundes.
Der Aufruhr steigt: da sinkt des Römers Muth;
Feigherzig willigt er, die Unschuld zu verdammen.

Nun sahe Gott der Mordsucht Flammen
In jedem Aug'; er hörte das Geschrey
Dahin gegeb'ner Sünder.
Sie riefen's, bebten, riefen's noch einmal:
„Sein Blut komm' über uns, und über uns're Kinder!“

Noch immer tobt das Volk; es schäumt vor Wuth.
Schon fliesst der frommen Unschuld Blut
Zerfleischet steht er da:
O Schmerz! — sein Leib ist Eine Wunde;
Und doch — — (Welch' Beyspiel der Geduld!)
Es geht kein Wort aus seinem Munde.

No. 17. Duetto.

Erste Stimme.
Muster der Geduld und Liebe,
Möchten wir dir ähnlich seyn!
Zweite Stimme.
Flöss' uns sanfte, sanfte Triebe
Deines guten Geistes ein!
Beide.
Lass sie unsern Geist beleben!
Erste Stimme.
Deine Langmuth und Geduld
Schont den Sünder.
Zweite Stimme.
Du vergiebest gern die Schuld
Deiner Kinder.
Beide.
Lass uns auch vergeben.

No. 18. Recitativ.

Die ihr durch des Messias Glauben
Durch den von Gott verheissnen Tod,

Habt Heil und Seelenruh gefunden,
Fallt nieder, betet an, und seht:
Das Lamm voll Unschuld geht
Zum Opferaltar hin!

No. 19. Coro.

Lasset uns aufsehen auf Jesum Christum, den Anfänger und Vollender des Glaubens.
Welcher uns're Sünden selbst geopfert hat an seinem Leibe auf dem Holz,
Auf dass wir, der Sünde abgestorben, der Gerechtigkeit leben: durch dessen Wunden wir sind heil worden.

No. 20. Recitativ.

O du, der Gott mit uns versöhnt,
Wie wurdest du verhöhnt
Von Henkern, die dich wild umgaben!
Wie hat der Dornenkrone Schmerz
Dein blutend Haupt durchgraben!
Ermattet gehest du
Den bangen Weg zum Todeshügel.
Da steht's! Du schwebst empor
Am Kreuze. Welch' ein Anblick voller Grauen!
Gott, Mittler! nun ergreift dich auf einmal
Der Sünde Fluch;
Und alle Qualen jeder Missethat,
Die Gottes Zorn entzündet hat,
Durchbeben deine Seele.
Du zitterst, zagest, hängst von Gott, von Gott verlassen,
Und flehst! Doch Gott ist im Gericht
Mit dir, und hört dein Flehen nicht.

Arioso.

Von Gott verlassen klagst du dich?
Geliebter Sohn! kann dich dein Vater lassen?
Nein, mich, mich muss sein heil'ges Auge hassen:
Von Sündern wendet Gott sein Angesicht:
Dich lässt er nicht.
Dich stürzet meine Schuld in tiefe Mitternacht:
Du siehst den Vater nicht, der um dich wacht.
Doch! — bald ist es vollbracht. —
Dann glänzt in deinem Reiche
Ein neuer Tag und Wahrheit, Recht und Licht.

No. 21. Aria.

: Der Menschen Missethat verbirget
Dir deines Vaters Angesicht:
Doch zittert, die ihr ihn erwürget!
Er kommt wahrhaftig zum Gericht.

No. 22. Coro.

Dann strahlet Licht und Majestät
Vom Throne, der auf Wolken steht;
Sein Auge flammt: die Frechen beben.

Solo.

Wie froh wird mir der Anblick seyn!
Er wird mir seine Rechte geben
Und sagen: Du bist mein.

No. 23. Recitativ.

Nun sammlet sich die grauenvolle Macht
Des bängsten Todes, und ergreift
Unaufgehalten seine Seele.

No. 24. Choral.

Heiliger Schöpfer, Gott!
Heiliger Mittler, Gott!
Heiliger, barmherziger Tröster!
Du ewiger Gott!
Um dieses Todes willen
Hilf uns in der letzten Noth;
Erbarm dich unser!

No. 25. Recitativ.

Er ruft: Es ist vollbracht!
Und stirbt.

(Die Instrumente machen eine Trauermusik.)

No. 26. Arioso.

Mein tiefgebeugtes Herz wirft sich
Auf Golgatha, sein Blut ganz aufzufassen.
O, möcht' ich hier bei seinem Kreuz erblassen!
Er starb für mich.

No. 27. Recitativ mit Accompagnement.

Die Allmacht feyrt den Tod. —
Die Sonne scheut den Blick,
Und hüllt ihr Angesicht in tiefe Nacht. —
Die Erde bebt zurück!
Ihr Eingeweide zittert.
Der Felsen tiefe Wurzel wird erschüttert:
Die steile Höhe kracht,
Und stürzt herab. —
Dort hebet sich ein Grab,

Und stösset seinen Raub ans Licht. —
Der Römer staunt, sieht die Natur empört;
Er betet an, und schwört:
„Fürwahr, der Sterbende ist Gottes Sohn gewesen!“

No. 28. Schluss-Choral.

Preiset ihn, erlöste Sünder!
Lobsingt, lobsingt dem Ueberwinder!
Gebt Gott, dem Retter, Ruhm und Macht!
Er hat sein grösstes Werk vollbracht!

Solo.

Trauert, wehmuthsvolle Lieder!
Der Sohn des Ew'gen kam hernieder,
Und starb, ein Fluch für uns gemacht.

Coro.

Preiset ihn, erlöste Sünder!
Lobsingt, lobsingt dem Ueberwinder!
Gebt Gott, dem Vater, Ruhm und Macht!
Er hat sein grösstes Werk vollbracht!

Duetto.

Betet an! dahin gegeben
Zum Tode, hat er uns das Leben
Und ew'ge Wonne wiederbracht!

Coro.

Preiset ihn, erlöste Sünder!
Lobsingt, lobsingt dem Ueberwinder!
Gebt Gott, dem Retter, Ruhm und Macht!
Er hat sein grösstes Werk vollbracht!

Solo.

Singet Dank! des Todes Banden
Hat er zerrissen, ist erstanden;
Ihn hält nicht mehr des Grabes Macht!

Coro.

Preiset ihn, erlöste Sünder!
Lobsingt, lobsingt dem Ueberwinder!
Gebt Gott, dem Retter, Ruhm und Macht!
Er hat sein grösstes Werk vollbracht!

Carl Wilhelm Ramler's

Auferstehung und Himmelfahrt Jesu,

in Musik gesetzt

von

Carl Philipp Emanuel Bach.

Erster Theil.

No. 1. Instrumental-Einleitung.

No. 2. Chor.

Gott, du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen, und nicht zugeben, dass dein Heiliger die Verwesung sehe.

No. 3. Rec. Acc.

Judäa zittert, seine Berge beben,
Der Jordan flieht den Strand.
Was zitterst du, Judäas Land?
Ihr Berge, warum bebt ihr so?
Was war dir, Jordan, dass dein Strom zurücke floh?
Der Herr der Erde steigt empor aus ihrem Schooss,
Tritt auf den Fels und zeigt der staunenden Natur sein Leben.
Des Himmels Myriaden liegen auf der Luft
Rings um ihn her, und Cherub Michael fährt nieder,
Und rollt des vorgeworfnen Steines Last
Hinweg von seines Königs Gruft.
Sein Antlitz flammt, sein Auge glühet,
Die Schaar der Römer stürzt erblasst auf ihre Schilde.
Flieht, ihr Brüder!
Der Götter Rache trifft uns! Fliehet, flieht.

No. 4. Aria.

Mein Geist, voll Furcht und Freuden bebet,
Der Fels zerspringt, die Nacht wird lichte!
Seht, wie er auf den Lüften schwebet,
Seht wie von seinem Angesichte
Die Glorie der Gottheit strahlt.

Rang Jesus nicht mit tausend Schmerzen?
Empfing sein Gott nicht seine Seele?
Floss nicht sein Blut aus seinem Herzen?
Hat nicht der Held in dieser Höhle
Der Erde seine Schuld bezahlt?

No. 5. Chor.

Triumph, des Herrn Gesalbter sieget,
Er steigt aus seiner Felsengruft.
Triumph, ein Chor von Engeln flieget
Mit lautem Jubel durch die Luft.

No. 6. Recitativ.

Die frommen Töchter Sions gehen
Nicht ohne Staunen durch des offnen Grabes Thür.
Mit Schaudern fahren sie zurück:
Sie sehn in Glanz gehüllt den Boten des Ewigen,
Der freundlich spricht: Entsetzt euch nicht.
Ich weiss, ihr suchet um den Todten,
Den Nazarener Jesus hier,
Dass ihr ihn salbt, dass ihr ihn klagt.
Hier ist er nicht. Die Stätte sehet ihr,
Die Grabetücher sind vorhanden,
Ihn aber suchet bei den Todten nicht.
Es ist erfüllt, was er zuvor gesagt.
Er lebt! Er lebt! Er ist erstanden!

No. 7. Arie.

Wie lang hat dich mein Lied beweint;
Ach unser Trost, der Menschenfreund
Sieht keinen Tröster, steht verlassen.
Der blutet, der sein Volk geheilt,
Der Todte weckte, ach, muss erblassen.
So hat mein langes Lied geweint.
Heil mir! Du stiegst vom Grab herauf.
Mein Herz zerfliesst in Freudenzähren.
In Wonne löst mein Gram sich auf.

No. 8. Recitativ.

Wer ist die Simonitin, die vom Grabe
So schüchtern in den Garten flieht und weinet?
Nicht lange. — Jesus selbst erscheinet,
Doch unerkannt, und spricht ihr zu:
O Tochter, warum weinest Du? —
Herr, sage, nahmst Du meinen Herrn
Aus diesem Grabe? Wo liegt er? Ach vergönne,
Dass ich ihn hole, dass ich ihn mit Thränen netze,

Dass ich ihn mit diesen Salben noch im Tode salben könne,
Wie ich im Leben ihn gesalbt.
Maria! — so ruft mit holder Stimm' ihr Freund,
In seiner eigenen Gestalt. — Maria! —
Mein Meister, ach! — Sie fällt zu seinen Füssen nieder,
Umarmt ihn, küsst ihn, weint. —
Du sollst mich wiedersehen.
Noch werd' ich nicht zu meinem Vater gehen.
Steh' auf, und suche meine Brüder,
Und meinen Simon. Sag', ich will sie sehen!

No. 9. Duett.

Erste Stimme.

Vater deiner schwachen Kinder,
Der Gefall'ne, der Betrübte
Hört von dir den ersten Trost.

Zweite Stimme.

Tröster der gerührten Sünder,
Die dich suchte, die dich liebte,
Fand bei dir den ersten Trost.

Beide.

Tröster, Vater, Menschenfreund,
O wie wird durch jede Zähre
Dein erbarmend Herz erweicht.
Sagt, wer unserm Gotte gleicht,
Der die Missethat vergiebet,
Liebe, die du selbst geweint.

No. 10. Recitativ.

Freundinnen Jesu, sagt, woher so oft
In diesem Garten? Habt ihr nicht gehört,
Er lebe? Ihr zärtlichen Betrübten hofft,
Den Göttlichen zu sehn, den Magdalena sah.
Ihr seid erhört. Urplötzlich ist er da,
Und Aloee und Myrrhen duftet sein Gewand.
Ich bin es! Seid gegrüsst! — Sie fallen zitternd nieder,
Sein Arm erhebt sie wieder;
Geht hin in unser Vaterland,
Und sagt den Jüngern an, ich lebe,
Und fahre bald hinauf in meines Vaters Reich.
Doch will ich alle sehn, bevor ich mich für euch
Zu meinem Gott und eurem Gott gen Himmel hebe.

No. 11. Arie.

Ich folge Dir, verklärter Held,
Dir, Erstling der entschlafnen Frommen,

Triumph! Der Tod ist weggenommen,
Der auf der Welt der Geister lag.
Das Fleisch, das in den Staub zerfällt,
Wächst fröhlich aus dem Staube wieder.
O ruht in Hoffnung, meine Glieder,
Bis an den grossen Erndtetag.

No. 12. Chor.

Tod, wo ist dein Stachel?
Hölle, dein Sieg, wo ist er?
Unser ist der Sieg, Dank sei Gott!
Und Jesus ist Sieger!

Zweiter Theil.

No. 13. Recitativ.

Dort seh' ich aus den Thoren Jerusalems
Zwei Schüler Jesu gehn, in Zweifeln ganz,
Und ganz in Traurigkeit verloren,
Gehn sie durch Wald und Feld, und klagen ihren Herrn.
Der Herr gesellt sich zu den Trauernden,
Umnebelt ihr Gesicht, hört ihre Zweifel an,
Giebt ihnen Unterricht.
„Der Held aus Juda, dem die Völker dienen sollen,
Muss erst den Spott der Heiden
Und seines Volks Verachtung leiden.
Der mächtige Prophet von Worten und von Thaten
Muss, durch den Freund, der mit ihm ass, verrathen,
Verworfen durch den andern Freund,
Verlassen in der Noth von Allen,
Den bösen Rotten in die Hände fallen.
Es treten Frevler auf und zeugen wider ihn;
So spricht der Mund der Väter:
Der König Israels verbirgt sein Angesicht
Vor Schmach und Speichel nicht,
Er hält die Wange ihren Streichen,
Den Rücken ihren Schlägen dar.
Zur Schlachtbank hingeführt, thut er den Mund nicht auf.
Gerechnet unter Missethäter,
Fleht er für sie zu Gott hinauf.
Durchgraben hat man ihn, an Hand und Fuss durchgraben.
Mit Essig tränkt man ihn in seinem grossen Durst,
Und mischet Galle drein.

Sie schütteln ihren Kopf um ihn.
Er wird auf kurze Zeit von Gott verlassen sein.
Die Völker werden sehn, wen sie durchstochen haben.
Man theilet sein Gewand, wirft um sein Kleid das Loos,
Er wird begraben, wie die Reichen,
Und unversehrt am Fleisch zieht Gott ihn aus dem Schooss
Der Erd' hervor und stellt ihn auf den Fels. Er gehet
In seine Herrlichkeit zu seinem Vater ein.
Sein Reich wird ewig sein,
Sein Name bleibt, so lange Mond und Sonne stehet."
Die Rede heilt der Freunde Schmerz.
Mit Liebe wird ihr Herz zu diesem Gast entzündet.
Sie lagern sich. Er bricht das Brod,
Und saget Dank. Die Jünger kennen seinen Dank.
Der Nebel fällt, sie sehn ihn, er verschwindet.

No. 14. Arie.

Willkommen, Heiland! Freut euch, Väter!
Die Hoffnung Zions ist erfüllt.
O dankt, ihr ungebornen Kinder,
Gott nimmt für eine Welt voll Sünder
Sein grosses Opfer an.
Der Heilige stirbt für Verräther.
So wird des Richters Spruch erfüllt.
Er tritt das Haupt der Hölle nieder.
Er beuget die Rebellen wieder.
Der Himmel nimmt uns an.

No. 15. Chor.

Triumph, der Fürst des Lebens sieget,
Gefesselt führt er Höll' und Tod.
Triumph, die Siegesfahne flieget.
Sein Kleid ist noch vom Blute roth.

No. 16. Recitativ.

Eilf auserwählte Jünger bei verschlossnen Thüren,
Die Wuth der Feinde scheuend, freuen sich,
Dass Jesus wieder lebt. Ihr glaubt es, aber mich,
Erwidert Thomas, mich soll kein falsch Gesicht
Verführen. Ist er den Galiläerinnen nicht,
Auch diesem Simon nicht erschienen?
Sah ihn nicht Kleophas und sein Gefährte dort
Bei Emaus? Ja, hier, mein Freund, hier an diesem Ort
Sahn wir ihn alle selbst. Es waren seine Mienen.
Die Worte waren seinen Worten gleich.
Er ass mit uns! — Betrogen hat man euch!
Ihr selbst, aus Sehnsucht, habt euch gern betrogen.

Lasst mich ihn sehn, mit allen Nägelmahlen sehn,
Dann glaub' auch ich, es sei mein heisser Wunsch geschehn.
Und nun zerfliesst die Wolke, die den Herrn umzogen,
Der mitten unter ihnen steht und spricht:
Der Frieden Gottes sei mit Euch! Und du,
Schwachgläubiger, komm, siehe, zweifle nicht! —
Mein Herr, mein Gott, ich seh', ich glaub', ich schweige. —
So geh' in alle Welt und sei mein Zeuge!

No. 17. Arie.

Mein Herr, mein Gott, dein ist das Reich,
Die Macht ist dein.
So wahr dein Fuss dies Land betreten,
Wirst du der Erde Schutzgott sein.
Jehovahs Sohn wird uns vertreten.
Versöhnte, kommt, ihn anzubeten,
Erlöste, sagt ihm Dank.
Zu dir steigt mein Gesang empor,
Aus jedem Thal, aus jedem Hain.
Dir will ich auf dem Feld Altäre,
Und auf dem Hügel Tempel weihn.
Lallt meine Zunge nicht mehr Dank,
So sei der Ehrfurcht fromme Zähre
Mein letzter Lobgesang.

No. 18. Chor.

Triumph, der Sohn des Höchsten sieget,
Er eilt vom Sühn-Altar empor.
Triumph, sein Vater ist vergnüget;
Er nimmt ihn in der Engel Chor.

No. 19. Recitativ.

Auf einem Hügel, dessen Rücken
Der Oelbaum und die Palme schmücken,
Steht der Gesalbte Gottes. Um ihn stehn
Die seligen Gefährten seiner Pilgrimschaft.
Sie sehn erstaunt von seinem Antlitz Strahlen gehn,
Sie sehn in einer lichten Wolke
Den Flammenwagen warten, der ihn führen soll.
Sie beten an. Er hebt die Hände
Zum letzten Segen auf. — „Seid meines Geistes voll;
Geht hin und lehrt bis an der Erden Ende,
Was ihr von mir gehört, das ewige Gebot
Der Liebe! Gehet hin, thut meine Wunder,
Geht hin, verkündigt allem Volke
Versöhnung, Friede, Seligkeit" —

Er sagt's, steigt auf, wird schnell emporgetragen,
Ein strahlendes Gefolg' umringet seinen Wagen.

No. 20. Arie.

Ihr Thore Gottes, öffnet euch,
Der König ziehet in sein Reich,
Macht Bahn, ihr Seraphimen-Chöre,
Er steigt auf seines Vaters Thron.
Triumph, werft eure Kronen nieder,
So schallt der weite Himmel wieder
Triumph! Gebt unserm Gott die Ehre,
Heil unserm Gott und seinem Sohn!

No. 21. Schlusschor.

Gott fähret auf mit Jauchzen,
Und der Herr mit heller Posaune.
Lobsinget Gott, unserm Könige.
Der Herr ist König!
Dess freue sich das Erdreich,
Das Meer brause,
Die Wasserströme frohlocken,
Und alle Inseln seien fröhlich.
Jauchzet, ihr Himmel, freue dich, Erde,
Lobet, ihr Berge, den Herrn mit Jauchzen!
Wer ist, der in den Wolken gleich dem Herrn gilt?
Und gleich ist unter den Kindern der Götter dem Herrn?
Lobet ihn, alle seine Engel!
Alles was Odem hat, lobe den Herrn!
Hallelujah!

Zwölf Briefe Emanuel Bach's v. J. 1774—1788.*)

No. 1. Hamburg, d. 10. Apr. 74.

Geehrtester und liebwerthester
Freund,

Für die gütigst eingesandten Gelder für 29 Exempl. danke ich Ihnen ganz ergebenst; und da gleich anfangs meine Gedanken waren, Ihnen für Ihre gütige Sorgfalt 2 Exemplare zu verehren, so hätten Sie, gleich meinen übrigen Herrn Sammlern, Sich denen Vorausbezahlern nicht beyfügen sollen, ohngeacht ich Ihren geehrtesten Nahmen mit beydrucken lasse, sondern mich für so billig ansehen sollen, dass ich Ihnen ohne Bezahlung mit meinen Psalmen würde aufgewartet haben.

Ich werde also mit denen 29 bezahlten Exemplaren, Ihrem gütigen Verlangen nach, Ihnen noch 14 Exemplare schicken; davon behalten Sie gütigst 2 Stücke für Sich, und die übrigen 12 können gelegentlich durch Ihre gütige Sorgfalt, das Exemplar mit 1 Thlr. 8 ggl. versilbert werden. Bey Ueberschickung dieser Psalmen, welche, sobald ich sie mit der Messe kriege, so gleich geschehen soll, werde ich Ihnen einen kürzlich verfertigten sauberen und ziemlich ähnlichen Kupferstich von meines lieben seel. Vaters Portrait zu überschicken,

*) Die Originalien dieser Briefe befinden sich, so weit nicht etwas anderes dazu bemerkt ist, in der K. Bibliothek zu Berlin.

das Vergnügen haben. Meines Vaters Portrait, welches ich in meiner musicalischen Bildergallerie, worin mehr als 150 Musiker von Profession befindlich sind, habe, ist in pastell gemahlt. Ich habe es von Berlin hierher zu Wasser bringen lassen, weil dergleichen Gemählde mit trocknen Farben das Erschüttern auf der Axe nicht vertragen können: ausserdem würde ich es Ihnen sehr gern zum Copiren überschickt haben.

Wer hat denn mein Portrait, welches Sie besitzen, gemahlt? Vielleicht ist es eine Copie von Hrn. Riefstein, welcher mich anno 1754 in Cassel mit trocknen Farben abmahlte. Vielleicht bin ich so glücklich, wenn Ihnen anders damit gedient ist, bald mit einem saubern Kupferstich, von meinem Bildniss, aufzuwarten; dasjenige, was Sie haben, hat keine Runzeln, aber, was ich hoffe, Ihnen zu schicken, desto mehr.

Wer hat meinen ältesten Bruder gemahlt? Meine Passions-Cantate steht zu Diensten. Mein Exemplar ist jetzt verliehen, ausserdem etwas undeutlich und durch das viele Herumschicken sehr zerlumpt. Wenn Sie befehlen, so will es Ihnen durch meinen Copisten sauber copiren lassen, es wird die Partitur ohngefähr 5 Thlr. kosten. Ich beharre, wie ich soll

Ihr

Bach.

Gleich jetzo verlangt mein Notenschreiber Arbeit. Ich habe ihm eine richtige Copie meiner Passion zum Abschreiben gegeben, weil ich halb und halb einen Abnehmer, ausser Ihnen, dafür habe. Sie sind gar nicht gebunden. Ich will Ihnen entweder die Copie geben, oder ein Original, wenn es wieder zu Hause ist, zur Copie leihen.

No. 2. Hamburg, d. 4. März 74.

Hochedelgebohrner, kurzum
Theuerster Freund,

Da meine Psalmen auf die Ostermesse gewiss erscheinen werden: so seyn Sie so gütig zu belieben mir die Nahmen Ihrer Hrn. Pränumeranten gegen die letzte Woche vor Ostern einzuschicken, damit sie bey Zeit beygedruckt werden können.

Alle Auslagen belieben Sie abzurechnen, ich bleibe demohngeachtet Ihr grosser Schuldner und beharre mit der redlichsten Hochachtung

Ew. Hochedelgeb.

ergebenster Freund
und Diener
Bach.

Hrn. Forckel.

Empfehlen Sie mich meinem würdigen Freunde, dem Hrn. Loder, bestens. Ich hoffe bald das Vergnügen zu haben, diesen braven Mann hier in Hamburg meiner ergebensten Danksagung für alle gütige Freundschaft mündlich zu versichern.

No. 3. Hamburg, d. 12. Julius 74.

Theuerster Freund,

Endlich sind die Psalmen da! Gottlob! Vergeben Sie, ich kann nicht dafür. Ich schicke Ihnen 42 Stück, nehmlich 28 für so viele Pränumeranten. Herr Cramer hat sein Exemplar bey mir selbst abgeholt! 2 für Sie und 12 zum Verkauf. Schicken Sie mir einen Catalogue von den geschriebenen Sachen, die Sie bereits von mir haben, was Ihnen noch fehlt, steht zu Diensten. Ferner bekommen Sie meinen seel. Vater in Kupfer nnd meine Passion. Dies ist ein erschrecklich Packet. F. die Post zu kostbar. Fuhrleute sind nicht. Seyn Sie so gütig und besorgen gütigst, dass Ihr Hr. Buchhändler die Drucks., welche Postfrey seyn sollen, so gut ist, und auch das Packet in Bewegung bringt. Ich erwarte Dero baldige Bestellung und beharre von Herzen auf immer

Dero

treu ergebenster
Fr. u. Dr.
Bach.

Besuchen Sie uns bald einmahl. An Mme. Heine ein grosses Compliment. Meines seel. Vaters Claviersachen sind sehr zerstreut. Was ich habe, steht auch zu Diensten.

Ich sitze im Packen
bis an die Ohren.

No. 4. Hierbey 12 Psalmen
und
meines seel. Vaters Portrait.

Hamburg,
d. 3. Aug. 74.

Bach.

No. 5. Ew. Hochedelgeb. erhalten
hierbey abermahls
11 Psalmen
Von
Hamburg, Ihrem ergebenen Diener
d. 5. Aug. 74. Bach.

No. 6. Hierbey erhalten Sie, wehrtester Freund, die letzten 11 Psalmen in dem beykommenden 4ten Packet. Sie haben nun zusammen 42 Psalmen bekommen. Meines seel. Vaters Bildniss kostet nichts. Die erhaltenen Musikalien von ihm können nach Ihrer Bequemlichkeit wieder zurücksenden, weil ich sie so nothwendig nicht brauche. Von meines seel. Vaters Kupfersachen sind keine Exemplare mehr zu haben; auch die Platten sind nicht mehr da. Was ich davon habe, nehml. den ersten und 3ten Theil, will ich Ihnen gebunden, zur beliebigen Abschrift, oder gar käuflich überlassen. Die Materie von beyden kostete ehemahls 6 Thlr., wenn Sie sie nicht abschreiben wollen, so will ich beyde Theile Ihnen, sauber gebunden, und sehr gut conservirt, für 8 Thlr. überlassen. Ich habe des seel. Mannes Manuscript und damit will ich mich behelfen, und Sie haben das Exemplar, was er ehedem selbst für sich hatte. Doch müssen Sie sich gar nicht geniren.

Mein Haus empfiehlt sich Ihnen bestens und ich bin wie allezeit

Ihr

treuster Freund

Hamburg, d. 9. Aug. 74. Bach.

Dem Hrn. Hofr. Heine und Madame empfehlen Sie mich gütigst und vermelden meine gehorsamste Danksagung, wegen unserer erleichterten Correspondenz.

(Original bei Herrn Sanitäts-R. Dr. Rintel in Berlin aus Zelter's Nachlass.)

No. 7. Hamburg, den 16. December 79.

Liebwehrtester Freund,

Ihr letztes Schreiben hat mich ungemein vergnügt. Besonders danke ich Ihnen für Ihr Lied[1]) recht sehr. Ein wahres Meisterstück! Die Fuge in meinem Heilig allein, ohne Wiederholung, welche nicht seyn muss, muss nicht länger als 3 Minuten dauern. Bald werde ich mit der 2ten Sendung meiner Sachen herausrücken. Darf ich wohl wieder um ihre Güte ansprechen? Diese Sendung wird von der ersten ganz verschieden seyn. Für die Berichtigung der Pränumerations-Gelder danke ich ergebenst.

Nebst vielen Complimenten beharre ich ohne Aufhören

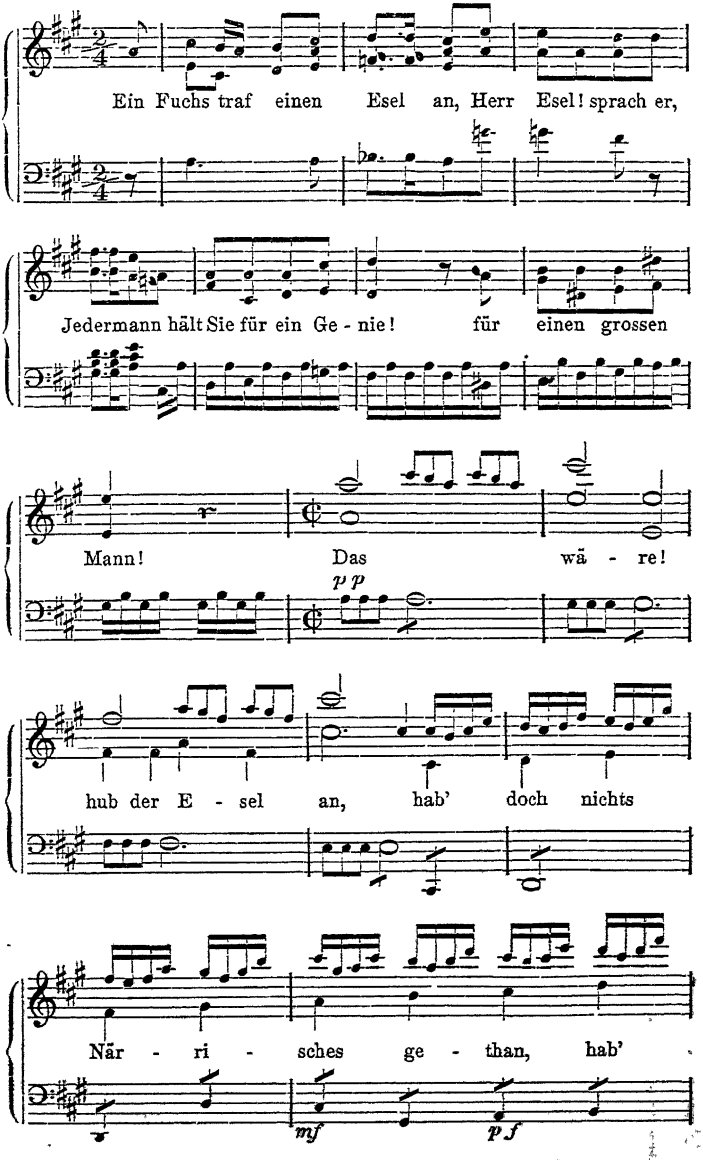
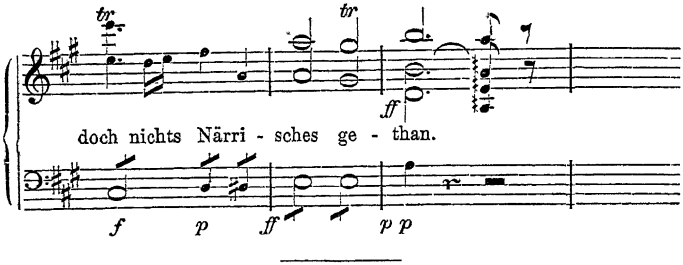
Ihr

alter Freund Bach.

A Monsieur
Monsieur Kirnberger,
Compositeur au Service de S. A. M. la Princesse
Amelie
à
Berlin.

---

1) Das Lied folgt hiebei. Es ist, wie bereits oben bemerkt worden, eine Parodie auf eine Arie Reichardt's, wobei Kirnberger, um diesen zu ärgern, einige falsche Quinten angebracht hatte. Man sieht daraus, dass dieser grosse Contrapunktist ein witziger Kopf war, und dass er, wie auch sein Freund Em. Bach einen guten Gedanken, wenn er ihn einmal gefasst hatte, nicht zurückhalten konnte, selbst auf die Gefahr hin, sich dadurch Unannehmlichkeiten zuzuziehen.

Cavata. Nachricht vom Genie,
eine ungemein wohl ausgeführte, und nach Wunsch gelungene Arie
(s. Walter's Lexicon S. 150).

(Original in der Bibl. des K. Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin.)

No. 8. Hochwürdigste Durchlauchtigste
Prinzessin,
Gnädigste Fürstin, Abbatissin und Frau,

Eure Königl. Hoheit erlauben gnädigst, Höchstdenselben beykommde Arbeit von mir zu Füssen legen zu dürfen. Das fugirte Chor hatte ich zwar über andere Worte schon vor vielen Jahren gemacht; da ich aber nachher gesehen habe, dass beyde Themata besonders willig sind, viele contrapunktische Künste ohne Zwang anzunehmen, so habe ich es ganz umgearbeitet, damit es würdig werden möge, Ew. Königl. Hoheit als einer so grossen Meisterin unsrer Kunst vorgelegt zu werden von Höchstdero in's 70ste Jahr tretenden Capellmeister.

Im beygefügten Chorale ist zwar nichts künstliches, ich habe aber der Worte wegen auf eine harmonische Einkleidung gedacht, welche aber ohngeachtet ihrer Dreistigkeit keine üble Wirkung macht. Die Melodie wird in lauter leichten Intervallen von der Harmonie durch dunkle und rauhe Pfade geleitet, und folgt ihr kindlich.

Ich ersterbe in tiefster Ehrfurcht
Eurer Königl. Hoheit

Hamburg, den 5. März 1783.

unterthänigster Knecht
Bach.

No. 9. Zelter's Copie.

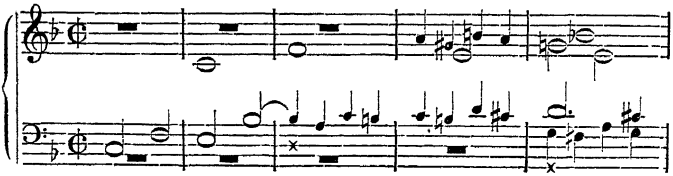
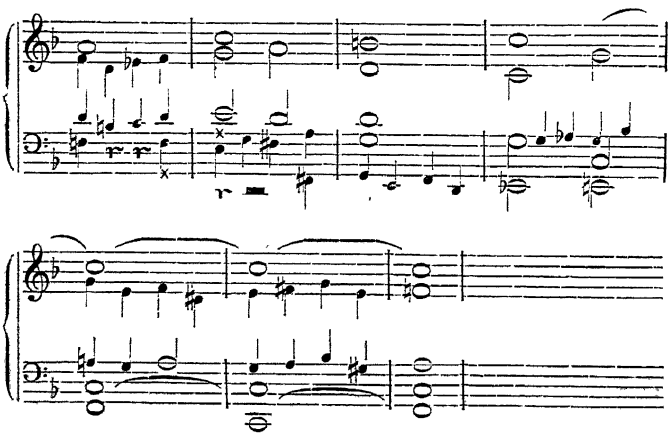
Hamburg, den 28. April 84.

Besster Freund.

Für die gütigst eingeschickten 6 L'dor. danke ich Ihnen ergebenst; dass Sie aber für sich selbst pränumeriren, ist mir nicht lieb, weil ich sehr gern meinen Freunden, wenn sie auch noch so wenig sammeln, ein Exemplar gebe. Da die Zurückgabe sehr umständlich ist, so bleibt für mich nichts als mein wärmster Dank übrig und die Hofnung zugleich in ferneren Fällen, wenn ich darf meine Gewohnheit beizubehalten. Breitkopf kann vor Johannis den Morgengesang nicht liefern. Ich habe es in der Zeitung bekannt gemacht. Sie werden doch nicht ungehalten sein, dass ich Ihnen jetzt 3 Concerte, 1 Sonatine und 1 Trio hiebey überschicke, ohne den Morgengesang abzuwarten? Im Porto würde der Unterschied zwischen 2 Paketen und einem starken glaube ich nicht gross seyn. Sie haben einen sehr guten musikalischen Magen, desswegen erhalten Sie hiebey starke Speise. Das Concert C-mol war vor diesem eines meiner Paradörs. Das Rezit. ist so ausgesetzt, wie ich es ohngefähr gespielt habe. Das Trio hat mir mehrmahls bei Hofe der alte Franz Benda unnachahmlich accompagnirt. Ich erinnere mich noch hieran mit Vergnügen. Alle 3 Stücke belieben Sie für sich zu behalten. Ich bin krank an Podagra und kann nur sagen, dass ich lebe und sterbe

Der Ihrige

Bach.

Jüngst schrieb mir Jemand, dass es etwas besonderes sey, nicht allein mein Zuname, sondern auch die Anfangsbuchstaben meines Vornamens (all' Italiano) C. F. E. wären musikalisch. Hierauf antwortete ich.

NB. Die * bezeichnen den Zunamen.

In einem Concerte ein Rondeau anzubringen habe ich noch nicht versucht.

NB. Diese Briefe sind nach dem Zusatz Zelter's auf der Copie an den Advocaten Grave in Greifswald gerichtet gewesen, wo Z. ihn beim Musikdirector Are l'allemant gefunden und am 20. Aug. 1820 copirt hatte.

(Orig. von No. 9 bis 12 bei Hrn. Fétis, Director des Königl. Conversatoire in Brüssel.)

No. 9. An
Herrn Organisten Westphal
in
Schwerin.

Hamburg, d. 9. Jan. 87.

Hochedelgeborner, Hochgeehrtester Herr,

Ew. Hochedelgeb. danke ich für die gütigst eingesandten 20 Mrk. Lübisch ergebenst und übersende hierbey die 5 verlangten Sammlungen im Violin-Zeichen. Was die geschriebnen Sachen betrifft, bedaure ich Ihre grosse Kosten. Ich glaube gewiss, dass ausser den fehlerhaften und schlechten Abschriften, es Ihnen auch so gegangen ist, wie vielen andern; nehmlich man hat Ihnen viele Sachen verkauft unter meinem Nahmen, die nicht von mir sind. Ich wünschte wohl, die Themata einmahl zu sehen.

Im Falle wenn Sie etwas geschriebenes von mir verlangen sollten: wünschte ich, dass Sie Sich gerade an mich wendeten. Ohne den geringsten Eigennutz, bloss für die Copialien, stehe ich zu Ihren Diensten.

Ich beharre mit warmster Hochachtung

Ew. Hochedelgeb.

ergebenster
Bach.

No. 10. An denselben.

Hamburg, d. 3. Jul. 87.

Liebster Freund.

Ich eile jetzt, um Ihnen Ihre gütigst bezahlten 3 Exemplare zu übersenden. Künftig werden Sie die noch fehlenden characterisirenden Stücke und etwa 6 Solos von mir erhalten. Aber nun kommt mein bester Dank für Ihre Bilder. Engeln mit sammt dem Rahm werde ich Ihnen

wiederschicken. Ich lege jetzt alles ohne Rahm in ein Buch. Ich werde Ihnen von meinen Doubletten etwas mitschicken. Sie müssen nicht zu gutherzig sein, und allenfalls mir ein Bild, was schon eingefasst ist, abtreten. Künftig ein Mehreres.

Lieben Sie ferner

Ihren wahren

Fr. u. Diener
Bach.

No. 11. An den Herrn Organisten Westphal
in
Schwerin.

nebst ein Paket mit
Musik; sign. H. W.

Hamburg, den 25. Oct. 87.

Kurz u. gut:

Hiebey erhalten Sie, würdigster Freund, wieder 6 meiner Sonaten. Die aus dem H-moll und A-dur sind vorzüglich.

Den verlegten neuen ersten Versuch habe ich auch beigelegt. Er kostet, wegen der Verwahrung 1 Mark mehr, folglich 10 Mark. Ausser den 6 Clavierfugen, die Sie schon haben, habe ich Keine mehr gemacht; Auch habe ich nichts weiter für die Orgel oder Choräle aufgesetzt. Herbsten und Gerberten habe ich schon, ich danke schönstens. Die Allgemeine Liter. Zeitung hat man hier nicht. Ich möchte doch gern die Nahmen der 30 verlangten Bildnisse wissen. Der Aufsatz ist nicht von mir. Richtern aus Strasburg, Schmidten 1642 aus Magdeburg, Schmidten, Sächsischen Kapellmeister und Caspar's Werke wünschte ich mir, wenn sie zu haben wären, aber NB nicht anders als für meine Bezahlung.

Ich embrassiere Sie und beharre unverändert

Der Ihrige

Bach.

No. 12. An denselben.

Hamburg, d. 2. Nov. 88.

Liebster Freund,

Seit den 18. Sept. bin ich am Podagra und andern Zufällen sehr Krank gewesen. Nun fängt sichs an zu bessern.

Hier haben Sie den ganzen Rest von meinen Solos in 8 Stücken. Ein Trio habe ich mit beygelegt. Haben Sie die Güte, wenn Sie wieder schreiben, mir den Anfang der Trio's, die Sie aus meiner Hand haben, zu vermerken. Das letzte Geld habe ich erhalten. Ich beharre

Der Ihrige
Bach.

Schreiben der Wittwe Bach an Frau Sara Levy.

(Original bei Hrn. Sanitäts-Rath Dr. Rintel in Berlin, aus Zelter's Nachlass.)

Würdigste Madame!

Verzeihen Sie, verzeihen Sie es, dass ich so spät erst Ihren gütigen Brief beantworte. Der Wunsch, Ihrem Verlangen ganz Genüge zu leisten, verzögerte eines Theils mein Schreiben, und die andere traurige Ursache[1]), die mir viel Verhinderung auch ausser dem Schmerze verursachte, wird Ihnen bekannt seyn. Ich will nichts weiter erwähnen, da Sie selbst die Güte gehabt haben, durch Stillschweigen meinen ersteren Verlust mit mir zu empfinden, so werden Sie gewiss auch mit eben der Schonung meinen zweiten Verlust mit mir fühlen.

Aber tausendfachen Dank muss ich Ihnen und allen Verehrern und Freunden meines lieben verewigten Gatten für die thätige Sorge, seinem Andenken ein Denkmal zu stiften, sagen. Die Nachricht dieser Ihrer Verwendung

[1]) Der Tod des ältesten Sohnes der Wittwe Bach.

zu diesem Denkmal war sanfter Balsam auf meine Wunde. Dem Herrn Professor, der gefälligst die Bemühungen dieses Unternehmens auf sich genommen hat, bitte ich in meinem Namen den verpflichtesten Dank abzustatten.

Sie werden durch Herrn Wessely schon benachrichtigt worden seyn, dass die Krankheit meines lieben Mannes ihm nicht erlaubt hat, an das von Ihnen ihm comittirte Conzert zu denken. Was er diesfalls versprochen, hat er gewiss nur in der Erwartung, es bald erfüllen zu können, gethan. Aber leider! — Doch genug.

Die Nachricht von den hinterlassenen Musikalien, die unser lieber Herr Wessely zugesendet hat, ist nicht völlig richtig. Jetzt will ich einen kleinen richtigeren Aufsatz diesem Briefe beyfügen.

An Clavier-Soli sind 209, wovon 6 ganz unbekannt und dem Druck bestimmt sind, 138 sind schon gedruckt und die übrigen durch Abschriften mehr oder weniger bekannt.

An Concerten 52, in deren Ansehung die durch Herrn Wessely übersandte Nachricht völlig richtig ist.

An Trii 46, wovon wohl nur 1 ganz unbekannt, 19 gedruckt und die übrigen in Abschrift mehr oder weniger bekannt sind.

18 Symphonien, wovon 5 gedruckt sind, die übrigen sind ziemlich bekannt.

12 Sonatinen, wovon zwar 3 ehedem gedruckt gewesen, aber nachher umgearbeitet worden. Alle 12 sind nicht sehr bekannt.

18 Soli für andere Instrumente als das Clavier, wovon 1 Flöten-Solo ganz unbekannt, eines gedruckt und die übrigen mehr oder wenig bekannt sind.

6 kleine Sonaten für blasende Instrumente.

6 Dito für's Clavier, Clarinette und Fagott.

6 Märsche und andere kleine Stücke für blasende Instrumente.

8 Minuetts, 6 Triis und 2 Polonaisen für dergleichen Instrumente.

1 Stück für Trompeten und Pauken für die Arche.

4 kleine Duetts für 2 Claviere.

2 sehr vollstimmige Minuetts.

Verschiedene Stücke für Flötenuhren, Harfenuhren und Drehorgeln.

Die erste Sonate aus der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten 2 mal durchaus verändert.

Variationen zur 4. Sonate des 2. Theils der Trii.

Veränderungen und Verzierungen verschiedener Sonaten für Scholaren, Cadenzen zu verschiedenen Concerts.

Eine selbst radirte Menuett.

1 Sinfonie mit dem Fürsten Lobkowitz, aus dem Stegreife, einen Takt um den andern componirt.

1 Trio für 1 Violine, Bratsche und Bass, mit seinem Vater gemeinschaftlich componirt.

Miscellanea Musica oder Regeln für den Generalbass und noch einige hin und wieder in verschiedenen gedruckten Schriften zerstreuete kleine Aufsätze.

Dies wären die Instrumentalsachen. Nun komme ich auf die Vocalsachen, davon sind vorhanden: ausser den gedruckten Gellert'schen Oden, Israeliten in der Wüste, Cramer'schen Psalmen, Sturm'schen Liedern, Wewer'schen Oden, zwei Litaneyen, Choral-Melodien zu Liedern des Hamb. Gesangbuchs, der Cantate: Phyllis und Thirsis, dem Gleim'schen: der Wirth und die Gäste, einem Versuch des einfachen Gesanges in Hexametern, der Auferstehung und Himmelfahrt von Rammler, dem 2-chörigen Heilig, Klopstock's Morgengesang und den Neuen Lieder-Melodien.

Eine noch in Berlin componirte Oster-Musik.

Drey andere Dito.

1 Weihnachts-Musik.

3 Michaelis-Musiken.

1 Trauungs-Cantate.

1 Geburtstags-Cantate.

1 Cantate: Der Frühling. Aus dem Versuch im Hexameter ist diese Cantate geworden.

1 italienische Ariette und 3 deutsche Arien, die in jungen Jahren verfertigt worden.

Das schon in Berlin verfertigte Magnificat, vollstimmig.

Die bekannte Passions-Cantate.

Ein Chor, dem schwedischen Kronprinzen (jetzigen König) zu Ehren auf Verlangen der Stadt.

2 Oratorien und 2 Serenaten bey Bürger-Capitains-Musiken, sehr vollstimmig, und zu den Serenaten 1 Trommel und 1 Querpfeife.

Einweihungs-Musik des Michaelisthurms, sehr vollstimmig.

Hymne der Freundschaft, ein stark besetztes Geburtstagsstück.

Viele Prediger-Einführungs-Musiken.

2 Jubel-Musiken.

1 einchöriges Heilig.

2 ungedruckte Lytaneien.

12 Freymaurer-Lieder.

1 Cantate Selma, aus dem im Vossischen Almanach 1776 stehenden Gedicht verfertigt.

5 Chöre aus Cramer'schen Psalmen.

6 Chöre und Motetten aus Gellert'schen Liedern.

8 Chöre aus Sturm'schen Liedern.

13 Chöre von verschiedenen, davon die meisten in Passions-Musiken, nebst vielen Arien, Accompagnements etc. gebraucht sind.

1 Veni mit Trompeten und Pauken und ohne.

1 Sanctus mit Trompeten und Pauken.

Antiphonia, wie sie hier in den Kirchen ehedem gesungen wurden, und ein Amen.

Choral-Melodien zu Liedern, die der Graf von Wernigerode gemacht hat.

Viele andere Choral-Melodien.

100 Lieder in allen mit denen durch den Druck bekannten, theils in der Wewer'schen Odensammlung, theils in den Neuen Lieder-Melodien, theils in den Musen-Almanachen, theils sonst hin und wieder zerstreuten, und den vorhin angeführten Freymaurer-Liedern.

In 20 Passions-Musiken des 20jährigen hiesigen Aufenthalts, die hier nicht cantatenmässig, sondern mit den Evangelisten aufgeführt worden, und wo alle 4 Jahre derselbe Evangelist vorkommt, ist noch verschiedenes, doch ist auch vieles von anderen aufgenommen.

Auch in etlichen anderen Kirchenstücken ist noch etwas hin und wieder von dem lieben Sel. zerstreut mit eingemischt.

Ich glaube, Ihnen ein ganz vollständiges Verzeichniss aller hinterlassenen Werke meines lieben Mannes geliefert zu haben, und bitte sehr, die Nachlässigkeit, die sich hin und wieder eingeschlichen hat, gütigst zu entschuldigen.

Meine Tochter und ich empfehlen uns Ihrer Freundschaft auf's Beste. Dem Herrn Gemahl machen Sie unsere Empfehlung.

Ich habe die Ehre mich zu nennen

Ihre

ganz ergebene
J. M. Bach.

Hamburg, den 5. Sept. 1789.

Darf ich gehorsamst bitten, die Einlagen an unsern Freund, Hrn. Hering zu geben?

An Madame Levy,
geborene Itzig.

frey Berlin.
Im Itzig'schen Hause.

Klopstock's

Morgengesang am Schöpfungsfeste.

No. 1. Eine Stimme.

Noch kommt sie nicht, die Sonne, Gottes Gesendete,
Noch weilt sie, die Lebensgeberin.
Von Dufte schauert es noch rings umher
Auf der wartenden Erde.

No. 2. Arienmässig.

Heiliger! Hocherhabner! Erster!
Du hast auch unseren Sirius gemacht!
Wie wird er strahlen, wie strahlen,
Der hellere Sirius der Erde!

No. 3. Eine Stimme.

Schon wehen, und säuseln, und kühlen
Die melodischen Lüfte der Frühe!
Schon wallt sie einher, die Morgenröthe, verkündiget
Die Auferstehung der todten Sonne!

No. 4. Zwei Stimmen.

Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig!
Wir, deine Kinder, wir mehr als Sonnen,
Müssen dereinst auch untergehen,
Und werden auch aufgehn!

No. 5. Alle.

Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig!
Wir, deine Kinder, wir mehr, als Sonnen,
Müssen dereinst auch untergehen,
Und werden auch aufgehn!

No. 6. Zwei Stimmen.

Halleluja! Seht ihr die strahlende, göttliche kommen?
Wie sie da an dem Himmel emporsteigt!
Halleluja! wie sie da, auch ein Gotteskind,
Auferstehet!

No. 7. Eine Stimme.

O der Sonne Gottes! Und solche Sonnen,
Wie diese, die jetzo gegen uns strahlt,
Hiess er, gleich dem Schaum auf den Wogen, tausendmal tausend
Werden in der Welten Ozeane!

Und Du solltest nicht auferwecken, der auf dem ganzen
Schauplatz der unüberdenkbaren Schöpfung
Immer, und alles wandelt,
Und herrlicher macht durch die Wandlung?

No. 8. Alle.

Halleluja! Seht ihr die strahlende, göttliche kommen?
Wie sie da an dem Himmel empor steigt!
Halleluja! wie sie da, auch ein Gotteskind,
Auferstehet!

Acht Briefe Kirnberger's aus d. J. 1774 bis 1783.*)

No. 1. Da Ew. HochEdelgeboren im vergangenen Monath mir erlaubt haben, in diesen Monath um Geld zu schicken, ehe noch die Zeit wäre zu Ende dieses Monaths laut den geschlossenen Contrackt gefällig wäre, so sehe ich mich genöthigt, dero gütige Vorsprache mir zu Nutze zu machen, um zu bitten, dass wann dieselben mir eine ausserordentliche Freundschaft erzeigen wollten, Ew. HochEdelgb. doch die Gütigkeit für mich haben mögten, mir die 100 Rthlr., welche ich erst zu Ende dieses Monaths haben soll, heute mir zu schicken, ich weiss, dass es Ihnen gleich viel ist, und mir geschiehet dadurch eine sehr grosse Hülfe. Sollte es aber nicht mögl. seyn mir die 100 Rthl. heute schicken zu können, so bitte ich wenigstens um 50 Rthl. bis zu Ende dieses Monats. Wollen dieselben Sich gütigst dazu entschliessen mir Geld zu schicken, so bitte ich davon Fünf Ducaten an den Herrn Voss in Gold zu geben, aus dessen Güte ich das Versprechen habe, es meinem armen Vater Hoftischer in Coburg auszahlen zu lassen, und ich glaube, dass der Herr Voss heute schon, Seinen Brief nach Coburg besorgen wird.

Gestern habe ich von den Herrn Birnstiel vernommen, dass sein Sohn nicht mehr in der Wintersch. Druckerey ist es wird also wohl nicht anders seyn können, als dem alten Herrn Birnstiel an den Graunsch. Sachen mit helfen zu lassen, sonst kann dass Werk bis Ostern nicht zu Stande kommen, denn an meiner Piece woran schon 10 Bogen abgedruckt sind, kommen noch 3 dazu, ehe es ganz fertig ist, ich hoffe mir gütige Antwort von Ihnen aus erbl.

Ew. HochEdelgb.

Berlin d. 4. Jan. 1774.

dero Diener
Kirnberger.

*) Die Briefe No. 1 bis 6 und No. 8 sind an Herrn Decker gerichtet.

No. 2. HochEdelgebohrner Herr
Besonders hochgeehrtester Herr!

Es ist mir besonders angenehm es zu vernehmen, aus dero Schreiben zu ersehen, dass dieselben Sich vergnügt und wohl in Ihrem Vaterlande befinden. Wegen der Graunischen Sache so bitte ich sehr, mich nicht in Verdacht zu haben, als hätte ich daran etwas versäumen wollen, sondern ich hoffe von Tag zu Tage wie weit es Ihnen belieben würde, den vierten Band zu continuiren welches dieselben mir auch vor Dero Abreise nach Leipzig versprochen hatten melden zu lassen. Sobald ich von Dero Diener im Comtoir erfuhr, dass der Beschluss mit einem Alphabete seyn sollte, so habe ich auch gleich alles besorgt, das also in kurzen alles geendigt seyn wird. Ew. HochEdelgeb. ersuchen mich auch in dem Briefe, dass ich meine Bezahlung auch ohne Dero Hierseyn erhalten würde, können Sie wohl glauben, dass ich einen Gedanken diesen wegen in Kopf bekommen, wenn Dieselben mir 100 und mehr Rthl. trauen, wie es gegeschehen ist, wie wäre es möglich, sich den Kopf damit zu zerbrechen. Wollte Gott ich hätte immer mit so raisonablen und hülfleistenden Menschen zu thun gehabt, ich würde mich ganz gewis besser befinden, dass ich an das Geld gar nicht Ursach zu dencken gehabt habe, wissen Dieselben ja, dass ich auf meinen zweyten Theil meines Buches schon 25 Rthl. voraus habe, also bin ich ja in Dero Schuld.

Das schlechte Zutraun zu den Graunischen Werke lässt mich doch noch nicht verzweifeln, dass es nicht besser kommen könnte, als Sie es vermuthen, Graun und alle deutsche Componisten, sind nur bis jetzo auswärts nicht bekannt gewesen, denn es ist doch nicht zu vermuten dass alle Menschen in der Welt gleich dumm sind, und die jetzig

nichtswürdigen Operncomiquen aller Wege von Musik den Vorzug einräumen werden.

Mit der Arbeit an des Herrn Professor Sulzers Dicktionair bin ich ganz fertig, und Er, der sich ausserordentlich wohl befindet wird in etlichen Wochen auch ganz fertig, denn er hat nur noch sechs Bogen zum endigen seines zweiten Theils. Gleich nachdem wird er meinen zweiten Theil eben wie den ersten in Richtigkeit bringen, welches nun meine grösste Sorge ist, Ihnen es bald abliefern zu können. Unterdessen versichere ich Ihnen, dass ich von Dero mir vielgeleisteten Dienste und Beystand in meinen schlechten Umständen, in welche ich durch die Selbstverlegung meines ersten Theils gerathen bin, zeitlebens dankbar seyn werde, und alle Mittel aufzusuchen trachten werde, wegen der Graunischen Duette Ihnen auf ander vortheilhaften Art schadlos zu halten, denn es ist sehr leichte dem Pöbel zu befriedigen, wenn man Kenner befriedigen kann, aber umgekehrt geht es nicht.

In diesem vierdten Bande von einem Alphabet kommen noch lauter Chöre, sollte sich der Verkauf davon in der Folge bessern, so kann man nachdem, wenn Ew. HochEdelgb. willens sind mehr zu verlegen, die besten Arien alsdann aus allen Opern von Graun aussuchen, ich habe noch immer gute Hoffnung, denn der Herr Professor Sulzer hat keine Gelegenheit in seinem Werke entgehen lassen wo nicht der Duette zum allerbesten Erwähnung geschehen, eben so der Hr. Prof. de Costillon, wenn anders meine Recommandation etwas gillt, ich auch in beiden Theilen meines Compositions Werke, ich empfehle mich übrigens in Dero ferner Freundschaft und bin mit der vollkomensten Hochachtung

Ew. HochEdelgb.

ergebenster Diener
Kirnberger.

Berlin den 18. Jan. 1774.

No. 3. P. P. (ohne Datum.)

Gestern ist der Herr Birnstiel um Antwort zu erhalten bei mir gewesen, welchen ich also Dero Entschliessung gemeldet habe, ohne an den Buchdrucker Vogel zu gedenken.

Da es nun aber bereits ein Monat ist, dass in der Winterschen Druckerey weder an den Graunsch Sachen als auch an einer Piece nichts gemacht wird, so habe ich es Ihnen hiermit melden wollen, weil mir der Herr Birnstiel gesagt hat, dass sie das Rosenfest von Wolf wieder auflegen, und dieserwegen alles liegen bleibe. Ist es mit Ihrer Genehmigung, so muss ich es mir auch gefallen lassen, wo nicht so müssen Herr Decker andere Verfügungen ergreifen, sonst kömmt weder das eine noch andere bis Ostern zu Ende.

Ew. HochEdelgeb. habe mir letzlich einige von Ihren Feder Kiele zum schreiben versprochen, ich unterstehe mich also an Dero gütiges Versprechen zu erinnern, weil ich für Geld nicht einmal gute auftreiben kann.

Kirnberger.

N. S.

Ich habe noch einen kleinen Zusatz zu der jetzo im Druck Piece von mir beigefügt, wodurch es noch um einen Bogen oder höchstens zwei Bogen stärker wird, und zur neheren Erläuterung meines ganzen Werkes dienet, wäre es Ihnen gefällig mir zu erlauben, dass ich es noch vermehren darf, so wird es dadurch noch nützlicher und brauchbarer. Es betrifft ein einziges Stück welches aber sehr leicht zu sezen ist, und gar nicht im Vergleich mit den vorhergehenden, woran noch gesetzt wird.

Ich überschicke es den Hr. Agricola zum Durchsehn, um sein Gutachten deswegen zu vernehmen, dieselben werden aus beygelegten Blatte Seine Meynung unten beigefügt finden.

Aus diesen untergelegten Grundnoten wird ein jeder leicht einsehen dass nach meiner Methode dieselbe zu finden sehr leicht ist, ich glaube auch ganz sicher, dass andere Grundharmonien dazu nicht zu finden seyn werden, in der zweyten Hälfte des ersten Taktes ist es aber möglich zweierley Arten von Harmonien unterzulegen, in den einem Falle, wo im sechsten Achtel im Bass H mit $^5/_3$ steht, betrachte ich das nachschlagende Sechzehntheil gis in der Oberstimme als einen von folgenden Accord anticipirendo Tact: im anderen Fall zum E im Bass dieses gis als terz. Es wird mir ausserordentlich angenehm, wenn Herr Agricola es alles richtig befinden, und dadurch werde ich ganz ruhig schlafen, für alle gewesene und noch künftig entstehende Systemmacher, wofür uns Gott ferner behüten wolle!

K.

Ich finde keine Einwendungen, die ich wider diese Methode und wider ihre Ausführung machen könnte. Wenn anders Herr Decker will, riethe ich Ihnen dies Stück auch noch mit drucken zu lassen. Hier schicke ich die Bachische Fantasie wieder.

Agr.

No. 4. Werthester Freund! (ohne Datum.)

So gerne ich heute den Herrn Decker erwartet hätte, so unmöglich war es mir, weil ich vor 12 noch zu Jemand zu gehen hatte; überdies ist es vor mich eine erschreckliche Commission von Jemand Geld zu fordern, wenn ich es gleich wieder abgebe oder abverdiene. Gleichwol sehe ich mich jetzt in dieser Verlegenheit, dass ich Herrn Deckern durch Sie bitten muss, einigen Vorschuss für das Manuscript des dritten Bandes meines Werkes zu thun, ich bin schon einige Zeit über der Arbeit, sie in's Reine zum Druck zu bringen, aber meine Brodsorgen machen mich ganz sinnlos und unthätig. Ich habe an unsern Herrn Kammrath die Erlaubniss gegeben, von meinen Sotoris nach und nach meinen Creditores zu befriedigen, und da ich an den Herrn Saltzmann für uns gelieferte Waare seines Ladens 62 Rthlr. von meinem Viertel-Jahr abziehen lasse, so fehlt es mir dieser wegen an Lebens-Unterhalt.

Ich muss alle die den Herrn Decker kennen, von Seiner wahren guten Gesinnungen Nachricht geben, daher hoffe ich, wenn dieselben in meinen Nahmen Ihn bitten, mich jetzt ein wenig zu unterstützen, Er es nicht abschlagen wird, denn ich glaube auch, dass Er von mir eben auch die gute Meinung haben wird, dass ich entweder mit neuem Manuscript oder in Natura aus unserer Hofstatts-Kasse es wieder vergüten werde. Ich bin der Hoffnung, dass Sie, werthester Freund, Ihr Möglichstes bei der Sache thun werden, weil ich jetzt in so schlechten Umständen bin, dass, wenn wir nicht noch Brod für den heutigen Abend hätten, mir das Geld dazu mangelt. Zwischen heute und morgen können Dieselben wohl mit dem Herrn Decker die Sache besorgen, unterdessen haben Sie doch die Gütigkeit, weil der Herr Decker nicht zu Hause ist, meiner Aufwärterin nur etwas zu geben, weil ich nicht einmal einen Brief von der Post

(wenn einer kommen sollte) einlösen könnte. Allerliebster Freund, ich würde in diesen verdriesslichen Umständen nicht seyn, wenn mir durch Marpurg's Bosheit nicht so ein grosser Querstrich an meinen Hofe wäre gemacht worden, ich hoffe aber, ich werde mich durch meinen eigenen Fleiss in kurzen aus allen Schulden ziehen, und dann der vergnügteste Mensch von der ganzen Welt seyn, wenn ich niemand mehr einen Heller schuldig bin, das nothdürftigste werde ich wohl ferner haben, weil ich doch bis hierher nicht habe verhungern dürfen, obgleich mit vieler Sorge und Verdruss, ich will Ihnen nicht beschwerlich seyn, eine Antwort schriftlich zu erhalten, weil heute Posttag ist, aber morgen wünsche ich eine des Herrn Decker's Meynung zu eröffnen.

Ich bin Ew. Hochedelgeb.

gehorsamster Diener
Kirnberger.

No. 5. Ich habe die Ehre, Ew. Hochedelgeb. die kleine Piece über die Stimmung der Orgeln und Flügel Es von dem Herrn Hauptmann Tempelhof zu überschicken, sie ist unvergleichlich gut gerathen. Wenn es möglich seyn kann, so bitte ich Ihn recht sehr, es gleich drucken zu lassen, um damit meinen Gegnern einen Riegel vorzuschieben, oder wenigstens ihnen den Weg, schwerer zu machen.

Wegen des Schwärzreichdrucks habe ich alles schon besorgt, aber um es noch besser zu haben, lasse ich das ganze Blat von meinem Noten-Copisten Herrn Jungmann welcher ausserordentlich schöne Noten schreibt, sehr hübsch abschreiben morgen, wo nicht heute noch wird der Herr Jungmann es in Dero Officina überbringen.

Die Correctur wird der Herr Hauptmann Tempelhof selbst über sich nehmen, weil noch der geometrisch Charakteur genaue Vorsicht, um es ohne Fehler zu haben, von nöten ist.

Berlin, d. 5. April 1775. Kirnberger.

No. 6. Ew. Hochedelgebor. haben mir versprochen, bei Erhaltung des Herrn Hauptmann Tempelhof's Piece von der Stimmung gleich zum Druck zu befördern; ich vermuthe, dass Sie es aus der Acht gelassen, und daher könnte die Piece gar liegen bleiben. Da mir nun ausserordentlich viel daran gelegen ist, dass sie je eher je lieber abgedruckt wäre, so bitte ich sie mir lieber zurück, wenn Sie allenfalls so viel andere Sachen zu besorgen haben, dass diese kleine Schrift nicht kann vorgenommen werden. Ich muss alsdann schon sehen, dass ich es in einer andern Druckerey kann gedruckt bekommen, sollte es Ihnen möglich seyn, es drucken zu lassen, so geschehe mir ein grosser Gefallen, wo nicht, so muss ich auch zufrieden seyn.

Ihre Hoheit die Prinzess Amalie sagte mir vor einigen Tagen, dass Sie die Graun'schen Duette Ihnen nicht bezahlt hätte, ich wusste nur nicht, sollte ich das Geld von Ihr mir geben lassen, um es Ew. Hochedelgeb. zuzustellen oder nicht, wenn es Ihnen nun gefällig ist, so machen Sie mir Rechnung an Sie, ich werde sie der Prinzess zustellen, und Ihnen das Geld überschicken.

Habe ich noch Hoffnung, dass Sie die Schrift von dem Herrn Hauptmann wollen drucken lassen, so were es mir sehr lieb seyn, kann es nicht seyn, so bitte ich sie mir zurück.

Kirnberger.

No. 7. Brief von Kirnberger an Forkel. 1779. (Original bei Herrn Sanitäts-Rath Dr. Rintel in Berlin, aus Zelter's Nachlass.)

Werther Freund,

Die verlangten Violinsaiten erhalten Sie nun von dem Commerzienrath Herrn Hummel, ich wünsche nur, dass sie nach Dero Wunsch gut sind, der Herr Joseph Benda hat mir wenigstens die Versicherung gegeben, dass dieselben gut und die besten gegenwärtig unter allen hier wären.

Der Titel des Buches, welches Reichardt herausgegeben und in Königsberg so beissend recensirt worden, ist: „Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden, welcher genannt Guglielmo Enrico Ficino. 1. Theil. 8. Berlin, 1779.“ 16 Sgr. Ich habe es nicht gelesen und mag es nicht lesen, wie man mir aber gesagt hat, so soll die ganze Erzählung von ihm und seinen Eltern seyn.

Sie verlangen von mir zu wissen, wie es dem Herrn Friedemann Bach hier geht, so weiss ich nicht anders, als dass es ihm sehr schlecht gehet, bey seiner Ankunft nach Berlin nahm ich mich aus Dankbarkeit seines Vaters an mir bewiesener Liebe auf's beste an, durch mich, bewog ich meine Gnädige Prinzessin, dass Höchst Dieselbe eigene Mahl ihm reichlich beschenkte, zum ersten Mahl mit einem silbernen Kaffee- und Milch-Kännchen, wobey auch eine silberne Zucker-Dose war, nach der Zeit etliches an Gelde jedesmahl zu 30 Rthlr., ferner bewarb ich mich, gutherzige Leute dahin zu bewegen, dass dieselben monatlich ihm etwas Gewisses schickten, wozu ich aus meiner eignen Tasche, die doch selbst kläglich beschaffen ist, monatlich 2 Rthlr. legte. Herr Bach, der meine gute Gesinnung nicht erkannte, liess sich's einreden, zur Prinzessin zu gehen, und mich auf die höchst unbilligste Weise zu verläumden, und dadurch glaubte er, würde er mich ausser Brodt und Dienst bringen, und er würde meinen Platz bekommen.

Nachdem er seine Galle ausgeschüttet hatte, so sagte ihm die K. Hoh., seine Offenherzigkeit gefiele ihr, er nahm es für baar Geld auf, hatte sich aber sehr geirrt, dass seine Prinzessin solche Zuge gegen seinen gewesenen Wohlthater ausschüttete, er wurde nachdem allemal abgewiesen und ihm mit Verweiss gesagt, dass er als der schlechteste Mensch gegen mich gehandelt hätte, und alles was Ihre K. Hoh. ihm gutes gethan hätten, durch meine Veranlassung und mir zu Gefallen geschehen wäre. Hierauf gab ich ihm auch nichts mehr aus meiner Tasche, und die übrigen,

die es auch nur mir zu Gefallen gethan hatten, gaben auch nichts mehr.

Folglich gehet es ihm jetzt ganz erbärmlich, componiren wie auch Lection geben mag er nicht, und sein Herr Bruder in Hamburg will auch von ihm nichts wissen, weil nichts bey ihm angewendet ist, wenn er ihm auch noch so viel schicken wollte, welches er schon öfters gethan hat, ohne Dank dafür zu haben.

Bachen's Heilig wurde hier aufgeführt, und die Fuge grade durch dauerte 11 Minuten, ich missbilligte es, weil es ganz dadurch verdorben wurde. Hr. Bach in Hamburg, dem ich meldete, es gehörte nicht mehr als 5 Minuten Zeit dazu, überschickte mir bey folgendem Brief (Siehe S. 300) und setzt die Zeit auf 3 Minuten, mir scheint aber, dass 4 Minuten die beste Art sey, aber 11 Minuten ist gar nicht vor Ekel anzuhören.

Kirnberger.

Von Mannheim habe ich von Jemand ein Schreiben erhalten, dass Vogler daselbst eben so wenig als aller Orten gilt. So geht es den Windbeuteln.

No. 8. Werthgeschätzter Freund!

Ew. Hochedelgeb. wissen, in welchem elenden Zustande ich schon in's 4te Jahr liege, ausser den gehabten Schmerzen, die gewiss über alle Torturen in der Welt gingen, welche jetzt die neueste Art zu curiren mit sich bringt, habe ich ausserdem noch so viel andere Verdriesslichkeiten und Noth gehabt, Dass sich selbst Doctor und Chirurge wundern, wie meine Natur es aushalten kann.

Da ich aus Noth etwas in Druck zu geben willens war, um mir etwas zu meinem monatlichen Traktament zu verdienen, so wissen Sie, dass ich dazu keinen Verleger finden konnte, ich entschloss mich daher auf Subscription es selbst zu verlegen, ich habe auch bereits viele Ver-

sprechungen von hier und auswärts, deren genug zu bekommen, aber die Zeit wird mir zu lange, ehe ich eine erforderliche Anzahl sicher habe, um mit den Wochenblättern anfangen zu können. Unterdessen habe ich eine kleine Piece von 2 Bogen nun von Hrn. Birnstiel setzen lassen, kann aber kein gutes Papier fast in allen Papier-Handlungen von hübschen Ansehn und zum Notendruck auftreiben.

Sollten der Herr Decker so viel mir ablassen können, als ich zu 1000 Stück brauche, welches 2000 Bogen beträgt, so würde ich es Ihnen zeitlebens Dank wissen, ich schicke Ihnen 6 Rthlr. vor der Hand, was noch nachzuzahlen ist, will ich sogleich auch nachzahlen, sobald ich erfahre, wie viel es seyn muss.

In den Zeitungen ist es zu früh angekündigt worden, auch ist in beiden Zeitungen statt meines Vornahmens Dol. oder J. in D falsch gesezzt, da ich doch nicht am allerundeutlichsten schreibe, man weiss also nicht, ob das D. David, Diedrich etc. bedeuten soll.

Kirnberger.

den 12. April 83.

Chronologisch geordnetes Verzeichniss

sämmtlicher Compositionen Emanuel Bach's.

A. Aus Leipzig.

1731. 1. 2. 2 Clavier-Soli, B-dur 3/4 (im musik. Allerlei gedruckt) und F-dur 2/4, beide neu bearbeitet 1744.

3. Menuett mit überschlagenden Händen (gestochen).

4. Trio für Clavier und Violine, D-dur 3/4, erneuert 1746.

5. Desgl. für Clavier und Violoncell, D-moll 3/4, erneuert 1746.

6. Desgl. für Flöte, Violine und Bass, H-moll 2/4, erneuert 1749.

7. Desgl. für dieselben Instrumente, G-dur 4/4, erneuert 1747.

8. 9. 10. 3 Trii für dieselben Instrumente, F-dur 2/4, A-dur 4/4 und A-moll 2/4, erneuert 1746 und 1747.

11. Solo für die Oboe, G-moll 4/4.

12. Desgl. für die Flöte, G-dur 4/4.

1732. 13. 14. 15. 3 Clavier-Soli, A-moll 4/4, C-dur 4/4, D-moll 4/4, alle erneuert 1747.

1733. 16. Suite, E-moll 4/4, erneuert 1747.

17. Concert für Clavier mit Quartett-Begleitung, A-moll 4/4, erneuert 1744.

1734. 18. Desgl. Es-dur 4/4.
1735. 19—24. 6 Sonatinen, F-dur 4/4, G-dur 4/4, A-moll 4/4, E-moll 4/4, D-dur 2/4, Es-dur 2/4, erneuert 1744.

B. In Frankfurt a. O.

25. Menuett von Locatelli mit Veränderungen, G-dur 3/4.
26. 27. 2 Trii für Flöte, Violine und Bass, A-moll 3/4 und G-dur 3/4, das erste erneuert 1747.
28. Solo für die Flöte, G-dur 3/4.
29. Clavier-Solo, E-moll 2/4, erneuert 1743.
1736. 30. 31. 2 Clavier-Soli, G-dur 2/4 und Es-dur 2/4, erneuert 1744.
1737. 32. 33. 2 desgl. C-dur 4/4 und B-dur 4/4, erneuert 1745.
34. Clavier-Concert mit Quartett-Begl., G-dur 4/4, erneuert 1745.
35. Solo für die Flöte, G-dur 4/4.
1738. 36. Clavier-Solo, A-dur 3/4, erneuert 1743.

C. In Berlin.

37. Clavier-Concert mit Quartett-Begl., G-dur 2/4.
38. 39. 2 Flöten-Soli, B-dur 4/4 und D-dur 3/4.
1739. 40. Sonate für Clavier, gedr. in der 1. Sammlung der musikal. Nebenstunden.
41. Clavier-Solo, B-dur 2/4.
42. Clavier-Concert mit Quartett, C-moll 2/4, erneuert 1762.
43. Solo für die Flöte, G-dur 4/4.
1740. 44. Clavier-Solo, gedr. in den Marpurg'schen Clavierstücken, 3. Sammlung.
45. Clavier-Solo, G-dur 2/4.
46—51. 6 Sonaten, Friedrich II. gewidmet.
52. Concert für 2 Claviere mit Begleitung, F-dur 4/4.
53. 54. 2 desgl. für Clavier mit Quartett, G-moll 3/4 und A-dur 4/4.

55. 56. 2 Soli für die Flöte, A-moll $^{12}/_{8}$ und D-dur $^{4}/_{4}$.
57. Solo für Violoncell, erneuert 1769.

1741. 58. Clavier-Concert mit Quartett, A-dur $^{2}/_{4}$.
59. Sinfonie für Quartett, G-dur $^{4}/_{4}$.

1742. 60. 61. 62. No. 1, 2 und 4 der Würtembergischen Sonaten.
63. 64. 2 Clavier-Concerte mit Quartett, G-dur $^{4}/_{4}$ und B-dur $^{2}/_{4}$.

1743. 65. Clavier-Solo, H-moll $^{3}/_{4}$ (Teplitz).
66. 67. No. 3 und 5 der Würtembergischen Sonaten.
68. Clavier-Concert mit Quartett, D-dur $^{4}/_{4}$.

1744. 69. Clavier-Solo, D-dur $^{3}/_{4}$.
70. No. 6 der Würtembergischen Sonaten.
71. 72. 2 Sonaten, E-dur $^{4}/_{4}$ und D-moll $^{4}/_{4}$, gedr. in den Oeuvres mêlées.
73. Desgl. C-dur $^{12}/_{8}$, gedruckt in der collection récréative.
74. Desgl. im musik. Allerlei. Stück 38.
75. Sonate 4 der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
76. Clavier-Concert mit Quartett, E-dur $^{3}/_{4}$.
77. 78. 2 desgl. F-dur $^{4}/_{4}$ und D-dur $^{4}/_{4}$.

1745. 79. Clavier-Solo, G-dur $^{2}/_{4}$.
80. Clavier-Sinfonie, E-moll $^{3}/_{4}$.
81. Menuett mit Veränderungen, C-dur $^{3}/_{4}$.
82—85. 4 Clavier-Concerte mit Quartett, E-moll $^{3}/_{4}$, G-dur $^{2}/_{4}$, D-moll $^{4}/_{4}$, D-dur $^{4}/_{4}$.
86. Trio für Flöte (oder Clavier) mit Violine und Bass, C-dur $^{4}/_{4}$.
87. Solo für die Flöte, C-dur $^{4}/_{4}$.
88. Solo für die Viola da gamba, C-dur $^{4}/_{4}$.

1746. 89—92. 4 Clavier-Soli, C-dur $^{4}/_{4}$, G-moll $^{4}/_{4}$, F-dur $^{4}/_{4}$, F-dur $^{6}/_{8}$.
93. 94. 2 Clavier-Concerte mit Quartett, A-dur $^{4}/_{4}$ und C-dur $^{4}/_{4}$.

95. Solo für die Viola da gamba, D-dur 3/4.
96. Desgl. für die Flöte, B-dur 3/8.

1747. 97. Clavier-Solo, B-dur 4/4.
98. Arioso mit Veränderungen, F-dur 2/4.
99. Sonate für Clavier mit 2 Tastaturen, D-moll 3/4,
100. Clavier-Solo, F-dur 4/4.
101. Sonate 1 der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
102. 103. 2 Clavier-Concerte mit Begleitung, A-moll 4/4 und D-moll 4/4, das erste erneuert 1772.
104. 105. 2 Trii für Flöte, Violine und Bass, G-dur 3/4 und D-dur 2/4.
106. 107. 2 desgl. für 2 Violinen und Bass, F-dur 3/4 und E-moll 2/4.
108. Solo für die Flöte, D-dur 3/4.
109. Desgl. ohne Bass (gedruckt).

1748. 110. 111. 2 Clavier-Soli, G-dur 3/4 und D-moll 3/8.
112. 1 desgl., gedr. in Wewer's Tonstücken.
113. 114. 2 Clavier-Concerte mit Begl., D-moll 3/4 und E-moll 2/4.
115. Trio für Flöte, Violine und Bass (gedruckt).
116. Duo für Flöte und Violine, gedr. im musik. Vielerlei.

1749. 117. Clavier-Solo, gedruckt in den Oeuvres mêlées, F-dur 4/4.
118. 119. 2 desgl. D-moll 4/4 und A-moll 4/4.
120. Clavier-Solo, gedr. im musik. Mancherlei.
121. Clavier-Concert mit Quartett, B-dur 4/4 (gedruckt).
122. Magnificat für 4 Singstimmen und Orchester.
123. Trio für 2 Flöten und Bass, E-dur 3/4.
124. Desgl. für 2 Violinen und Bass (gedruckt).

1750. 125. Allegretto mit Veränderungen, C-dur 2/4, gedruckt im musik. Allerlei.
126. Clavier-Solo, G-dur 2/4, gedruckt ebendort.

127. Sonate 6 der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
128. 129. 2 Clavier-Concerte mit Begl., D-dur $^2/_4$ und A-moll $^3/_2$.
1751. 130. Suite, gedr. im musik. Allerlei.
131. Clavier-Concert, B-dur $^4/_4$.
1752. 132. Clavier-Solo, gedr. in Marpurg's raccolta.
133. Desgl. G-moll $^2/_4$.
134. Lied mit Veränderungen, F-dur $^6/_8$, gedr. im musik. Allerlei und Vielerlei.
135. Duo für 2 Violinen, D-moll $^3/_4$.
1753. 136. 137. 138. 3 Clavier-Concerte mit Begleitung, A-dur $^4/_4$, H-moll $^4/_4$, C-moll $^4/_4$.
139. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Th. I.
140—145. 6 Sonaten als Beispiele dazu.
146. Grosse Fantasie C-moll, gleichfalls dazu.
1754. 147. Clavier-Solo, gedr. im musik. Mancherlei.
148. Desgl. Es-dur $^4/_4$.
149—152. 4 petites pièces (la Gause, la Pott, la Borchwardt, la Böhmer).
153. Clavier-Concert mit Begleitung, G-moll $^2/_4$.
154. Trio für 2 Violinen und Bass, G-dur $^3/_4$.
155. Desgl. für 2 Violinen und Bass, A-moll $^4/_4$.
156. Desgl. für Clavier und Violine, C-dur $^4/_4$.
157. Desgl. für 2 Violinen und Bass, gedruckt im musik. Mancherlei.
1755. 158—163. 6 Fugen für Clavier, D-moll $^3/_4$, F-dur $^4/_4$, A-dur $^4/_4$, G-moll $^4/_4$, Es-dur Allabr., C-moll $^4/_4$.
164—173. 10 petites pièces (la Philippine, la Gabriel, la Caroline, la Princette, l'Aly, la Gleim, la Stahl, la Bergius, la Buchholz, la Herrmann).
174. 175. Allegretto u. Allegro für Clavier, C-dur $^4/_4$ und D-dur $^4/_4$.
176. 177. 2 Sonaten für die Orgel.

178. Clavier-Solo, E-dur $^3/_4$.
179. 180. 181. 3 Soli für die Orgel, B-dur $^4/_4$, D-dur $^4/_4$, A-moll $^3/_4$.
182. Clavier-Concert mit Quartett, F-dur $^2/_4$.
183. Concert mit Quartett für die Orgel, G-dur $^4/_4$.
184. Trio für Bassflöte, Viola und Bass, F-dur $^3/_4$.
185. Desgl. für Flöte, Violine und Bass, G-dur $^3/_4$.
186. 187. 188. 3 Orchester-Sinfonien, D-dur $^4/_4$, C-dur $^4/_4$, F-dur $^4/_4$.

1756. 189. Clavier-Solo, E-moll $^2/_4$.
190—195. 6 petites pièces (la capricieuse, la complaisante, les langeurs tendres, la journalière, l'irresolue, la Louise).
196. Andantino für Clavier, D-moll $^2/_4$.
197. Clavier-Solo, gedr. in Marpurg's 2. raccolta.
198. Präludium für die Orgel, 2 Claviere u. Pedal, D-dur $^4/_4$.
199. Trio für 2 Violinen und Bass, gedruckt im musik. Mancherlei.
200. Sinfonie E-moll $^4/_4$ (gedruckt).
201. Ostermusik, „Gott hat den Herrn", 4 Singstimmen, Orchester.

1757. 202. 203. 2 Clavier-Soli, gedruckt in den Oeuvres mêlées, E-dur $^4/_4$ und B-dur $^4/_4$.
204. Desgl. C-moll $^4/_4$.
205. 206. 207. 3 desgl. im musik. Mancherlei.
208—212. 5 petites pièces (la Xenophon, la Sibylle, la Sofie, l'Ernestine, l'Auguste).
213. Orchester-Sinfonie, C-moll $^3/_2$.
214. Gellert's geistliche Oden.

1758. 215. Clavier-Solo, H-moll $^4/_4$, gedr. in der collection récréative.
216. Solo für die Orgel, B-dur $^4/_4$ (gedruckt).
217. 218. 2 Clavier-Soli, gedruckt in den Oeuvres mêlées (Zerbst).
219. Sonate 5 der Reprisen-Sonaten (Zerbst).

220. 221. Sonate 3 und 4 der 1. Fortsetzung derselben (Zerbst).
222. Sonate 6 der 2. Fortsetzung.
223. Sonate 2 der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
224. Sinfonie für Clavier, F-dur $^4/_4$, gedruckt in den Clavierstücken verschiedener Art.
225. Desgl. gedr. im musik. Vielerlei, G-dur $^4/_4$.
226—237. 12 kleine Stücke zu 2 und 3 Stimmen, gedruckt in Taschenformat.
238. Orchester-Sinfonie, G-dur $^4/_4$.
1759. 239—243. Sonate 1, 2, 3, 4 und 6 der Reprisen-Sonaten.
244. Clavier-Solo, A-moll $^2/_4$.
245. Sonate 5 der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
246. Sonate 2 der 2. Fortsetzung desgl.
247—252. 3 Fantasien und 3 Solfeggien, gedruckt in den Clavierstücken verschiedener Art.
253. Concert für die Orgel oder Clavier mit Begleitung, Es-dur $^4/_4$.
254. Trio für Clavier u. Viola da gamba. B-dur, $^2/_4$.
1760. 255. Clavier-Solo, B-dur $^4/_4$.
256. 257. Sonate 1 und 2 der 1. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
258. 259. 260. Allegro. Polonaise. Veränderungen auf eine italienische Arie, C-dur $^2/_4$.
261. Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter.
1761. 262. Sonate 3 der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.
263. Der 2. Theil des Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen.
264. Oden mit Melodien.
1762. 265. Sonate 5 der 2. Fortsetzung der Reprisen-Sonaten.

266. 267. Sonate 1 u. 5 der leichten Clavier-Sonaten.

268—279. 3 Oden, 6 Menuetten, 3 Polonaisen (zum Theil in die Jahre 1763, 1764 u. 1765 fallend).

280. 281. 2 Clavier-Concerte mit Begleitung, B-dur $^4/_4$, C-moll $^4/_4$.

282—286. 5 Sonatinen für Clavier und Orchester, D-dur $^3/_4$, D-dur $^6/_8$, G-dur $^3/_4$, G-dur $^6/_8$, F-dur $^3/_4$.

287. Solo für die Harfe, G-dur $^3/_4$.

288. Orchester-Sinfonie, F-dur $^4/_4$.

1763. 289. Sonate 6 der 3. Sammlung für Kenner und Liebhaber.

290. Clavier-Solo, D-moll $^4/_4$, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

291—295. 5 desgl. E-moll $^4/_4$, D-dur $^4_4$, C-dur $^4/_4$, A-dur $^4/_4$, B-dur $^4/_4$.

296. Clavier-Concert mit Begleitung, F-dur $^4/_4$.

297—300. 4 Trii für Clavier u. Violine. H-moll $^4/_4$, B-dur $^3/_4$, Es-dur $^4/_4$, F-dur $^4/_4$.

301—305. 5 Sonatinen für Clavier und Orchester. B-dur $^3/_4$, E-dur Allabr., C-dur $^2/_4$, D-dur $^3/_4$, C-dur $^6/_8$.

1764. 306—309. Sonate 2, 3, 4 u. 6 der leichten Clavier-Sonaten.

310. 311. 2 Sonatinen für Clavier und Orchester. F-dur $^4/_4$, Es-dur $^4/_4$.

312. 12 Geistliche Oden als Anhang zu den Gellert'schen Liedern.

1765. 313. Clavier-Concert, gedr. in den Clavierstücken verschiedener Art.

314—322. 9 Sätze für Clavier, gedr. in der 1. Sammlung der kurzen und leichten Clavierstücke.

323. 324. Sonate 4 und 6 der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber.

325. 326. 327. Sonate 2, 3 und 5 der Sonaten für Damen.

328. Sonate 2 der 4. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
329. 330. 2 Clavier-Soli, Es-dur $^4/_4$, A-dur $^4/_4$.
331. Fantasie für Clavier, D-moll $^4/_4$.
332. 333. 2 Clavier-Concerte mit Begleitung, B-dur $^4/_4$, Es-dur $^4/_4$ (auch für die Oboe gesetzt).
334. Der 1. Theil der 4stimm. Choräle Seb. Bach's.
335. Trauungs-Cantate, mit gewöhnlichen Instrumenten (auch mit 1766 u. 1767 bezeichnet).
336. Phillis und Tirsis, Cantate.

1766. 337. 338. 339. 3 Claviersätze, gedr. in den kurzen und leichten Clavierstücken.
340. 12 Variationen auf eine französische Romanze. G-dur $^4/_4$.
341. 342. 343. 2 Clavier-Soli, B-dur $^4/_4$, B-dur Allabr. u. E-dur $^3/_2$.
344—347. Sonate 1, 2, 4 und 6 der Sonaten für Damen.
348. Clavier-Solo, gedruckt bei Breitkopf.
349. Desgl. gedruckt im musikalischen Vielerlei.
350—361. 3 Fantasien, 3 Solfeggien, 3 Menuetten und 3 Polonaisen, gedr. im musikalischen Vielerlei.
362. Sonate 4 der 3. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
363. Trio für Clavier und Violine, C-dur $^2/_4$.
364. Der Wirth und die Gäste. Trinklied.

1767. 365—376. 12 Sätze für Clavier, 2. Sammlung der kurzen und leichten Clavierstücke.

Hinzu treten, ohne nähere Zeitbestimmung, der Berliner Periode angehörig:

377. Choral-Melodien, zu Liedern des Grafen Stolberg.
378. 379. 2 abwechselnd stark besetzte Menuetten, gedruckt im musik. Mancherlei.
380. Verschiedene Exempel und Canons zu Marpurg's Abhandlung von der Fuge.

381. Sonate, abgedr. im musik. Allerlei.
382. Duo im Contrapunkt, A-moll 2/4.
383—387. 5 verschiedene kleine Clavierstücke, gedr. in Marpurg's raccolta I.
388. Sinfonie mit dem Fürsten Lobkowitz, einen Takt um den andern aus dem Stegreif.

D. In Hamburg.

1768. 389. Passionsmusik nach Matthäus.
1769. 390. Sonate mit veränderten Reprisen, F-dur 2/4, gedr. im musik. Vielerlei.
391. Clavier-Concert mit Begleitung, Es-dur 4/4.
392—403. 12 kleine Stücke mit 2 uud 3 Stimmen, gedr. in Taschenformat.
404. Die Israeliten in der Wüste.
405. Herrn Pastor Palm's Einführungsmusik.
406. Geburtstags-Cantate mit Orchester.
407. Pfingst-Cantate: Herr lass mich thun, zum Theil von Homilius, mit Orchester.
408. Passionsmusik nach Marcus.
1770. 409. Concerto für Clavier, F-dur 4/4.
410. Clavier-Concert mit Begleitung, F-dur 2/4.
411. Chor: Spiega Hammonia fortunata (auf Verlangen der Stadt zu Ehren des Kronprinzen von Schweden).
412. Die Passions-Cantate.
413. Der Frühling, eine Tenor-Cantate. Aus No. 261.
1771. 414—419. 6 Clavier-Concerte mit Begleitung, F-dur, D-dur, Es-dur, C-moll, G-dur, Cdur, sämmtl. gedruckt.
420. Musik am 1. Ostersonntage.
421. Hrn. Pastor Klefecker's Einführungsmusik.
422. „Chor: Mein Heiland, meine Zuversicht."
423. Hrn. Pastor Schumacher's Einführungsmusik.
424. Passionsmusik nach Johannes.
1772. 425. Sonate 5 der 1. Samml. für Kenner u. Liebhaber.

426. Michaelismusik. „Ich will den Namen des Herrn.“
427. Hrn. Pastor Häseler's Einführungsmusik.
428. Passionsmusik nach Matthäus.

1773. 429. Sonate 1 der 1. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
430—435. 6 Orchester-Sinfonien, G-dur $^4/_4$, G-moll $^3/_4$, C-dur $^3/_4$, A-dur $^4/_4$, H-moll $^4/_4$, D-dur $^4/_4$.
436. Hrn. Rector Müller's und Conrector Schetelig's Einführungsmusik.
437. Hrn. Pastor Winkler's Einführungsmusik.
438. Hrn. Pastor von Döhren's desgl.
439. Cramer's Psalmen (erst 1774 beendet).
440. Passionsmusik nach Marcus.

1774. 441. Sonate 1 der 3. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
442. Sonate 2 der 2. Samml. desgl.
443. Sonate 3 der 1. Samml. desgl.
444. Chor: „Wer ist so würdig wie du.“
445. Cantate: „Der Gerechte oder gleich,“ am 16. Sonntag nach Trinitatis, zum Theil von J. Chr. Bach aus Eisenach.
446. Musik zum Michaelisfeste.
447. Passionsmusik nach Lucas.

1775. 448. Clavier-Solo, C-dur $^3/_4$.
449—454. 6 leichte Clavierstücke.
455—457. 3 Sonaten der 1. Sammlung für Clavier, Violine und Cello, gedruckt.
458—463. 6 kleine Sonaten für 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Clarinetten und Fagott, D-dur $^2/_4$, F-dur $^3/_4$, G-dur $^3/_4$, Es-dur $^3/_4$, A-dur $^6/_8$, C-dur $^3/_8$.
464. Hrn. Pastor Michelsen's Einführungsmusik.
465. Hrn. Pastor Friederici's desgl.
466. Hrn. Dr. Hoeck's Jubelmusik.
467. Hrn. Syndicus Klefecker's desgl.
468. Michaelismusik: „Siehe, ich bewahre deine Befehle.“

469. Weihnachtsmusik: „Auf, schicke dich.“
470. Psalm auf Dom. 10 post trin.: „Lass mich nicht deinen Zorn empfinden.“
471. Passionsmusik nach Johannes.

1776. 472—475. 4 Orchester-Sinfonien, gedruckt.
476. Selma, eine Discant-Cantate, mit Flöten und Quartett.
477—482. 6 Sonates for the Harpsichord or Piano, gedruckt, B-dur $^4/_4$, C-dur $^2/_4$, A-dur $^3/_4$, Es-dur $^4/_4$, E-moll $^4/_4$, D-dur $^4/_4$.
483. Passionsmusik nach Matthäus.

1777. 484. 485. Sonate 2 und 3 der 2. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
486. Chor: „Zeige du mir deine Wege.“
487—490. 4 Sonaten für Clavier, Violine u. Cello, 2. Sammlung, gedruckt.
491. Hrn. Pastor Gerlin's Einführungsmusik.
492. Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu.
493. Passionsmusik nach Marcus.

1778. 494. Folies d'Espagne. 12 Variationen, D-moll $^3/_4$.
495—497. 1., 2. u. 3. Rondo der 2. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
498. 499. 500. 3 Clavier-Concerte mit Begleitung, G-dur $^3/_4$, D-dur $^4/_4$ u. Es-dur $^4/_4$.
501—506. 6 Sonaten für Clavier, Violine u. Cello, gedruckt.
507. „Heilig“, Doppelchor.
508. Ostermusik: „Jauchzet, Frohlocket!“
509. Hrn. Pastor Sturm's Einführungsmusik.
510. Passionsmusik nach Lucas.
511. Rondo 3 der 3. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
512. Rondo 1 der 5. Samml. desgl.
513. Rondo 3 der 4. Samml. desgl.
514. Musik am 18. Dom. post trinit.
515. Passionsmusik nach Johannes.

1780. 516. 517. Sonate 2 u. 3 der 2. Samml. für Kenner und Liebhaber.
518. Rondo 2 der 3. Sammlung desgl.
519. 520. Oratorium und Serenate zur Feier des Ehrenmals des Herrn Bürger-Capitains. Mit Militair-Instrumenten.
521. Chor: „Gott, den ich lobe, dess ich bin.“
522. Misericordias Domini.
523. Hrn. Pastor Rambach's Einführungsmusik.
524. Sturm's Geistliche Gesänge, 2 Theile, beendet 1784.
525. Passionsmusik nach Matthäus.
1781. 526. Abschied von meinem Silbermann'schen Clavier in einem Rondo, E-moll $^2/_4$.
527. Rondo 2 der 4. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
528. Sonate 1 der 4. Samml. desgl.
529. Canzonette der Herzogin von Gotha mit Veränderungen, F-dur $^2/_4$.
530. Trio für Clavier und Violine, A-dur $^4/_4$.
531. Musik zum Osterfest.
532. Desgl. zum Michaelisfest.
533. Passionsmusik nach Marcus.
1782. 534. Fantasie 1 der 5. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
535. 536. Fantasie 1 u. 2 der 4. Samml. desgl.
537. Rondo 1 der 4. Samml. desgl.
538. Musik am 1. Osterfeiertage.
539. Desgl. am 1. Weihnachtstage.
540. Hrn. Pastor Janisch Einführungsmusik.
541. Passionsmusik nach Lucas.
1783. 542. Sonate für's Bogenclavier, G-dur $^4/_4$.
543. Klopstock's Morgengesang am Schöpfungstage.
544. 545. Oratorium und Serenate zur Feier des Ehrenmals des Herrn Bürger-Capitains, mit Militair-Instrumenten.
546. Chor: „Amen, Lob, Preis und Stärke.“
547. Chor: „Leite mich nach deinem Willen.“

548. Chor: „Meine Lebenszeit verstreicht.“
549. Chor: „Meinen Leib wird man begraben.“
550. Hrn. Pastor Lütken's Einführungsmusik.
551. Passionsmusik nach Johannes.
1784. 552. Fantasie 1 der 5. Samml. fur Kenner u. Liebhaber.
553. 554. Sonate 1 u. 2 der 5. Samml. desgl.
555. Rondo 2 desgl.
556. Ostermusik: „Anbetung und Erbarmen.“
557. Musik zum Weihnachtstage.
558. Passionsmusik nach Matthaus.
1785 559. 560. Sonate 1 u. 2 der 6. Samml. für Kenner und Liebhaber.
561. Dankhymne der Freundschaft. Ein Geburtstagsstück mit Orchester.
562. Hrn. Pastor Schaffer's Einführungsmusik.
563. Hrn. Pastor Gasie's desgl.
564. Michaelismusik: „Der Frevler mag die Wahrheit.“
565. Auf die Wiederkehr des Hrn. Dr. — — aus dem Bade. Mit Quartettbegleitung.
566. Arie: „Fürsten sind am Lebensziele.“
567. Passionsmusik nach Marcus.
1786 568. Rondo 1 der 6. Samml. für Kenner u. Liebhaber.
569. 570. 2 Clavier-Soli, gedr. bei Schwickert.
571. desgl. C-moll $^2/_4$.
572. Desgl. mit einem Rondo, G-dur $^6/_8$.
573. 574. Fantasie 1 und 2 der 6. Sammlung für Kenner und Liebhaber.
575. Rondo 2 desgl.
576. Solo für die Flöte, G-dur $^3/_4$.
577. 578. 2 Litaneien für 2 Chöre.
579. Musik am 1. Weihnachtstage.
580. Auf Mariä Heimsuchung: „Meine Seele erhebt den Herrn (zum Theil von Hoffmann).
581. Musik am 1. Ostertage.

582. Musik Dom. 10 post. trinit.
583. Desgl. Dom. 12 post. trinit.
584. Desgl. am Dankfest wegen Beendigung des Michaelis-Thurmbau's.
585. Hrn. Pastor Cropp's Einführungsmusik.
586. Hrn. Pastor Müller's desgl.
587. Trauermusik bei Beerdigung des Bürgermeisters Schulte.
588. Passionsmusik nach St. Lucas.

1787. 589. Clavier-Fantasie, Fis-moll 4/4.
590. Desgl. mit Violine.
591. Neue Melodien zu einigen Liedern des Hamburger Gesangbuchs.
592. Musik am 1. Ostersonntage.
593. Hrn. Pastor Berckhahn's Einführungsmusik.
594. Hrn. Pastor Willerding's desgl.
595. Passionsmusik nach Johannes.

1788. 596. 597. 598. 3 Quartetten für Clavier, Flöte, Violine und Bass, C-dur 2/4, D-dur 4/4, G-dur 4/4.
599. Clavier-Concert mit Begleitung, Es-dur 4/4.
600. Neue Liedermelodien nebst 1 Cantate.
601. Passionsmusik nach Matthäus.
602. Hrn. Pastor Runge's Einführungsmusik.
603. Hrn. Pastor Stöcker's desgl.

Ferner gehören der Hamburger Periode ohne specielle Zeitbestimmung an:

604. Eine Prediger-Einführungsmusik ohne Namen.
605. Jubelmusik auf den Geburtstag der Madame Stresow.
606. Der 8. April. Besungen im Bach'schen Hause, eine Geburtstags-Cantate.
607. Musik am 3. Pfingsttage.
608. Eine andere Kirchenmusik ohne Bezeichnung.
609—614. Sonatine nuove zur 3. Ausgabe des Versuchs über die wahre Art des Clavierspiels.

615. Menuett, die vor- und rückwärts gespielt werden kann, gedruckt im musik. Vielerlei.
616. Clavierstück für die rechte und linke Hand, gedr. ebendort.
617. Variationen zur 4. Sonate des 2. Theils der Trii.
618. „Sanctus.“ Mit Orchester.
619. „Heilig“, für 1 Chor desgl.
620. „Veni sancte spiritus“, desgl.
621. Motette: „Veni“. 2 Sopr., Bass, Fundament.
622. Desgl. „Gedanke, der uns Leben giebt.“ 3 Singst., Fundam.
623. Desgl. „Oft klagt dein Herz“, desgl.
624. Desgl. „Gott, deine Güte reicht so weit“, 4 Singst., Fundam.
625. Desgl. „Dich bet ich an“, 3 Singst., Fundam.
626. Der 4. Psalm: „Wenn ich zu dir in deinen Aengsten“, für Discant, Alt u. Fundam.
627. Der 2. Psalm: „Warum versammeln sich und dräun“, für 4 Singst., Fundam.
628. Antiphonia für 4 Singst.
629. 12 Freimaurer-Lieder.
630. „Amen“, für 4 Singst.
631. Motette: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn“, von einem Anonymo, aber ganz umgearbeitet, 4 Singst.
632. Einleitung zu Seb. Bach's „Credo“.
633. Chor: „Erforsche mich, erfahre“, 4stimm. Orchester.
634. Desgl. „Wenn der Erde Gründe beben“, desgl.
635. Desgl. „Oft klagt dein Herz“, desgl.
636—641. 6 kleine Sonaten für Clavier, 1 B-Clarinette und 1 Fagott.
642—647. 6 Märsche für 2 Hörner, 2 Clarinetten, 2 Oboen, 1 Fagott.
648. 649. 2 kleine Stücke für dieselben Instrumente.

650. 1 Orchesterstück mit 3 Trompeten und Pauken, ohne nähere Bezeichnung.

Hierzu treten endlich noch an Stücken, für welche jede nähere Zeitbestimmung fehlt:

651—654. 4 kleine Duetten für 2 Claviere.

655—660. 6 Menuetten für Blaseinstrumente, 2 Violinen und Bass mit abwechselnden Trio's.

661. 662. Zwei abwechselnd stark besetzte Menuetten mit 3 Tromp., Pauken, 2 Hörnern, 2 Oboen, 2 Flöten und Streichinstr.

663. 664. Zwei abwechselnd stark besetzte Menuetten, gedruckt im musik. Mancherlei.

665. 666. 2 Marsche für 2 Hörner, 2 Oboen u. Bass.

667—672. 6 Polonaisen für Blaseinstrum. 2 Violinen und Bass.

673. Duo für 2 Clarinetten, C-dur $^4/_4$.

674. Solo für die Flöte mit Bass, G-dur $^4/_4$.

675. Arie: „Amor, per te languisco."

676. 677. 678. 3 Tenor-Arien, in jungen Jahren verfertigt:

a) Edle Freiheit, Götterglück,
b) Himmelstochter, Ruh' der Seelen,
c) Reiche bis zum Wolkensitze.

679. Trio für Violine, Viola und Bass, mit Seb. Bach gemeinschaftlich.

680. Cantate auf Dom. 10. post trinit.: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben", gemeinschaftlich mit Seb. Bach.

Ausserdem hat Em. Bach noch gesetzt:

a) verschiedene Stücke für Flöten-Uhren, Harfen-Uhren und Dreh-Orgeln und für besondere Instrumente, nämlich:

für Flöte und Harfe deren .	3
für 2 Flöten	5
für die Dreh-Orgel . . .	2
für die Harfen-Uhr . . .	6
	16

b) Miscellanea musica, bestehend in Uebungen für den General-Bass.

c) Choräle, theils mit Instrumenten, theils zum Clavier und mit ausgesetzten Mittelstimmen.

d) Eine grosse Anzahl (angebl. 95) Lieder, gedr. durch Weber, Donatus, in den Gräfe'schen, Krause'schen, Lange'schen, Breitkopf'schen u. Münter'schen Lieder- u. Oden-Sammlungen, in den Clavierstücken verschiedener Art, den Unterhaltungen, Musen-Almanachen, im musik. Allerlei und Vielerlei, der Polyhymnia etc.

Ein im Besitz des Hrn. Fétis zu Brüssel befindlicher, wie es scheint von Westphal in Schwerin zusammengestellter, ziemlich vollständiger thematischer Katalog enthält folgende nähere Angaben:

1. Instrumental-Soli.

Soli für die Flöte	12	
Soli für die Oboe	1	
Soli für die Viola da gamba	2	
Soli für Violoncell	1	
Soli für Harfe	1	
Duetten für Flöte und Violine	1	
Duetten für 2 Violinen	1	
Duetten für 2 Clarinetten	1	
		20

2. Trios.

Für Flöte, Violine und Bass	11	
Für 2 Violinen und Bass	7	
Für verschiedene Instrumente	4	
		22

3. Concerte.

Für die Oboe (auch für Clavier)	2	
Für die Flöte	4	
Für Violoncell	3	
		9
		51

		Transp.	51
4.	Sinfonien		18
5.	Vermischte Stücke für Blasinstrumente, für Flöten und Harfen-Uhren etc.		
	Für Flöte und Harfe	3	
	Für 2 Flöten	5	
	Für die Dreh-Orgel	2	
	Für die Harfenuhr	6	
	Menuetten	8	
	Polonaisen	6	
	abwechselnde Menuetten	4	
			34
6.	Claviersachen.		
	Menuett mit überschlagenden Händen	1	
	Menuetten	23	
	Polonaisen	21	
	Duetten für Clavier	4	
	Solfeggien	9	
	Fugen	1	
	Märsche	2	
	Petites pièces	24	
			85
7.	Sinfonien für Clavier eingerichtet		9
8.	Sonaten:		
	a) gedruckte, einschliesslich der Sonatinen, Rondos, Fantasien etc. . .	142	
	b) ungedruckte	53	
			195
9.	Trii für Clavier		59
10.	Quartetten		3
11.	Sonatinen (darunter 3, die nur als Varianten zu betrachten sind)		15
12.	Concerte		52
			521

Die Gesangsstücke dieses Katalogs stimmen im Wesentlichen mit den Angaben der vorhergehenden Zusammenstellung überein. Nur eine „Trauermusik“ bei Beerdigung des Bürgermeisters Schulte am 10. Januar 1786 kommt in dem Nachlass-Katalog nicht vor.

Unter den Instrumentalstücken sind

1 Solo für die Viola da gamba, Andante, C-dur $^4/_4$,

1 Duo fur 2 Clarinetten, Adagio e sostenuto, C-dur $^4/_4$,

in den früheren Katalog-Angaben nicht aufgezeichnet.

Actenstücke,

den Bückeburger Bach betr.

1. Acta, Rep. I. Bedienungen.
in specie.

Das dem Concertmeister Bach zu seinem Salario noch zugelegte Brennholz und Kostgeld und verlangten Vorschuss auf sein Salarium betr.

1757.

(eigenhändig).

Den Cammer-Musico Bach sind annoch zu seinem bissherigen Deputat 4 Klafter Brennholtz in Gnaden zugelegt.

Bkbrg. den 19. Febr. 1757.

Wilhelm.

ad cameram.

---

2. An
den Concert-Meister Bach.

Demnach Sr. Erlaucht unser Gnädigster Herr sub dato Rom Lunesso 2. July 1764 gnädigst befohlen haben, dass dem Concert-Meister Bach eine jährl. Zulage von 60 Thaler qua Taffel-Gelder und anstatt der bisher erhaltenen 10 Klaffter von gesagtem dato an funfzehn Klaffter Brennholz in Gnaden ausgeleget werden sollen, so wird sothane Gnädigste Resolution gemeldeten Concert-Meister hiemit bekannt gemacht, ge-

stalten dem derselbe der TaffelGelder Zahlung halber bey der Küchstube und des Holzes wegen bey dem Hofffourier, dahin bereits Verfugungen ergangen sind, sich zu melden.

Bückeburg, den 7. July 1764.

---

3. Es haben Sr. Durchl. U. Gn. E. Herr gnädigst befohlen, dass vor diesesmal extra consequentiam über das vorhin gnädigst ausgeworffne Deputat an den Concert-Meister Bach fünf Klaffter Brennholz frey zu verabfolgen. Nachdem nun der Ausfolgung und Anfuhr halber Verfügung ergangen, so wird solches nachrichtlich hiemit unverhalten.

Bückeburg den 20. April 1767.

An
den Concert-Meister Bach.

---

4. An die Cammer Cassa.

Es haben Sr. Durchlaucht Unser gnädigst Regierender Landes Herr Gnädigst befohlen, dass von Michael a. c. an dem Concert-Meister Bachen an Gage sechszehn Thaler zugelegt seyn sollen, welche also die Cammer Cassa gegen Quittung quartaliter zu zahlen u. mit den Besoldungen zu verrechnen hat.

Bckb. den 16. Sept. 1768.

Ad Mandatum Serenissimi Regentis speciale.

---

5. (eigenhändig).

Durchlauchtigster Herr
Gnädigst Regierender Landes Herr,

Ew. Durchl. werden Sich noch gnädigst zu erinnern geruhen, dass vor einigen Jahren das mir huldreichst zugeteilte Holtz bis auf 12 Klafftern eingeschränkt worden. Ich habe dabei die Unbequemlichkeit, dass ich nur einen Ofen hitzen kann, u. meine Arbeiten in dem nemlichen Zimmer, wo meine gantze Familie versammelt ist, verrichten muss. Ew. Durchl. werden aber selbst gnädigst zu beurtheilen geruhen, dass die Composition der Music bey dem Geräusch verschiedener Gegenstände nicht den gewünschten Erfolg haben kann, u. dahero ergehet an Ew. Durchlaucht meine unterthänigste Bitte, Höchst dieselben wollen mir die 3 abgekürzten Klaftern Holtz wieder zuzulegen, die hohe Gnade haben. Ich ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Ew. Durchl.
Meines Gnädigst Regierenden Landes Herrn
treu unterthänigster Knecht
Johann Christoph Friedrich Bach.

Suppl. den 26. April
1771.

(eigenhändig).

es sind unserm Concert-Meister Bach jährlich drey Klaffter Brennholtz zu desselben jetzigen Holtz-Deputat zugeleget.

Wilhelm.

Bburg den 30. April 1771.

ad Cameram.

---

6. Durchlauchtigster Herr,
Gnädigst regierender Landes-Herr!

Ew. Durchlaucht geruhen gnädigst, sich unterthänigst vortragen zu lassen, wie meine zeitliche Umstände, durch die jüngst geschehene Verheirathung meiner Tochter um ein grosses derangirt geworden, u. zu deren Wiederherstellung ich gesonnen bin, etwas von meinen Compositionen in Druck zu geben. Da aber zu Ausführung dieses Vornehmens eine ansehnliche Summe baaren Geldes zum Vorschuss erfordert wird und mein vierteljährliches Salarium dazu nicht hinreicht, so habe meine unterthänigste Zuflucht zu der längst bekannten hohen Gnade Ew. Durchl. nehmen wollen mit untertänigster Bitte, mir diese Ostern 100 Rthlr. über mein Salarium gnädigst vorschiessen zu lassen, ich lasse mir untertänig gefallen, dass mir, zu Wieder Erstattung dieser Summe von künfftigen Johanni an, vierteljahrlich 25 Rthl. von meinem Salario abgezogen werden. In gewissester Hoffnung gnädigster Erhörung meiner untertänigen Bitte ersterbe mit der tiefsten Devotion

Ew. Durchlaucht

treu untertänigster Knecht
(gez.) J. E. F. Bach.

Suppl. d. 29. Mart 1777.

Ein Brief des Londoner Bach.

Mon Cher

D'abord après le diner je Vous conseille de Vous en aller à Wiesenfeld et d'y defenser Votre renommée, qu' Einert cherche à obfusquer, disant à tout le monde, que Vous aviez retenu chez Vouz le présent que son ami de Goettingue lui avoit envoié par Vous même. La lettre, que Vous lui avez porté doit signifier, que celui, qui l'a écrit, y avoit joint un présent, qu' Einert n'avoit point reçu. Vous le saurez le mieux; je n'en crois rien; mais je Vous prie de me tirer de l'incertitude et de me convaincre, que Vous êtes digne d'être estimé

de Votre affectionné
A. H. Ch. B.

Actenstücke,

Wilhelm Friedemann Bach betr.

1. A Son Excellence
Monsieur Schröter,
Conseiller des Apellations
de S. A. Royalle Monseigneur
l'Electeur de Saxe et Syndic
de le Magistrat de la Residence
a
Dresde [1]).

.HochEdelgebohrner, Vest und
Hochgelahrter Herr Apellations
Rath;
Hochgeneigtester Gönner.

Sollte wohl die allzugrosse Kühnheit, vermöge welcher ich mich unterfange gegenwärtiges an Ew. Excellence abgehen zu lassen, zu pardoniren sein? Massen ja nur zurückdenken sollen, mit wie viel Verrichtungen Ew. Hoch-Edelgeb. Excellence überhäuffet, und es also fast unverantwortlich schiene, Ew. Excellence davon abzuziehen: Jedoch sollte meynen, dass insonderheit vor Clienten, worunter ich nicht der Letzte, der Zugang zu Ew. Hoch-Edelgeb. Excellence sich iederzeit geöffnet fände. Es kan

---

[1]) Acta des Stadtraths zu Dresden, die Besetzung des Organistendienstes an der Sophien-Kirche betr. 1733—1842. Sect. III. Cap. VII. No. 67. Fol. 11.

nembl. Eu. HochEdelgeb. Exellence nicht unbekannt seyn, wassmassen der Herr Pezold, gewesener Organist bey der Sophienkirche das Zeitliche mit dem Ewigen verwechselt und also dessen Station vermuthlich noch vacant. Weile dann bey Eu. Hochedel. und Hochweisen Rath als einem Competenten durch ein Memorial mich unterthänig gemeldet; Als ergehet an Eu. Excellence mein gleichmässiges Bitten, dass dieselben gnädig geruhen wollen, dero hohes Patrosinium meiner Wenigkeit gnädig angedeyen zu lassen. Wenn dann an gnädiger Aufnahme dieses meines unterthänigen Petiti nicht zweifle, um so mehr werde bemühet seyn, Zeit Lebens mich zu bezeigen als

Eu. Hochedelgeb. Exellence

unterthänig gehorsamer
Knecht
Wilhelm Friedemann Bach.

Leipzig, den 7. Juni 1733.

---

2. Dresden, den 20. Juni 1733 [1]).

Weilen auf bevorstehenden 22ten hujus, wegen Absterben des Organisten Hrn. Pezolds, Organistenprobe in der St. Sophienkirche geschehen solle: So proponirte

Consul regens

Hr. Burckhard Leberecht Behricht ob bey solcher Probe der Herr Oberhofprediger Dr. Merberger zuzuziehen sey, ohnerachtet solches vorhero nicht geschehen. Und ist hierauf vom Collegio Senato folgendergestallt votiret worden:

---

[1]) Die folgenden Actenstücke sind aus den vorbezeichneten Acten, Fol. 13 und 14 entnommen.

Der Proconsul Stetiger. ist pro affirmation, dass der Hr. Oberhofprediger dabey zuzuziehen sey.

Vogler. Desgleichen. sub praetextu, weil Er einen Candidaten recommandiret, solchen mitzuhören.

M. Senatores Zopfe. Desgl.

Schlezig. Desgl.

Sommer. Beharret auf der observanz, und da solches noch niemahlen geschehen, trüge Er Bedenken, davon abzugehen.

Klette, wie Herr Sommer, zumahlen derselbe nicht conformirt würde.

Jünger. Wie Hr. Brgrm. Vogler.

Strauch. Desgl.

Stetiger jun. Desgl.

Hr. Lippold. Desgleich. und conformiret sich der Consul regens denen majoribus. So nachrichtl. registriret.

Christian Weinlich.

Zur Anhörung der Probe in der Sophienkirche sind weder der Herr Oberhofprediger, noch der Herr Superintendent der Observanz nach ersucht worden
D. Schröter.

Hat Collegium Senatus entschlossen, nur bloss dem Hrn. Oberhofprediger Nachricht zu geben, dass dessen recommandirter Candidat zur Probe admittiret werden solle, jedoch sei dabei weder des Tages, wann solche geschehen werde, zu gedenken, noch demselben daheim zu insinuiren. So nachrichtlich reg.

Christian Weinlich.

3. d. 23. Juni 1733.

Bey der abgelegten Orgel-Probe ist auf requisition des Raths zugezogen gewesen der Churfürstl. Vice Capellmeister Monsieur Pandaleon Hebenstreit, und hat selbiger vor anderm des jungeren Bachs Geschicklichkeit geruhmt mit dem Zusatz, dass er unter denen 3 Competenten der beste sey.

Nachdem gestrigen Tages die Probe von Hrn. Bachen, Schaffrathen und Stoyen in der St. Sophienkirche gespielt worden, So ist Hr. Oberhofprediger dabey nicht erschienen. Inmassen demselben auch, weil er sich krank befindet, keine Nachricht ertheilt worden, und man also bey der vorigen Observanz geblieben. So nachrichtlich reg.

Christian Weinlich. Secr.

v. r. w.

4. den 23. Jun. 1733.

Wurde deliberiret, wer von denen auf die Probe gestellten 3 Competenten zum Organisten in der Sofienkirche zu erwehlen.

Dom. Consul Stetiger, Bach sey nach aller Musicorum Ausspruch und Judicio der beste und geschickteste und habe er sich auch gestern bey der Probe am besten exhibiret, dahero er ihm sein Votum gebe.

Dom. Consul Vogler.
Dr. Jacobi.
Dr. Schlezig.
- Sommer.
- Klette.
- Jünger.
Strauch.
Boheim.
Stetiger.
Wagner.
Lippold.

sign. Dr. Consul Regens Behrigt

Sind allerseits gleicher Meynung und geben Bachen wegen seiner Geschicklichkeit ihr Votum, Actum in Consessu Senatus.

D. Schröter.

Reg.

5. Dressden, den 11. Juli 1733.

Anhero ist zu bemerken gewesen, dass der Herr Senator und Cämmerer Sommer als Inspector der Sophienkirche sich nebst Endesbenamten Actuario und dem Organisten Herr Wilhelm Friedemann Bachen anhero in gedachte Sophienkirche verfüget, und sind diesem folgende Schlüsseln:

Ein Schlüssel zur KirchhoffThüre,
Ein Schlüssel zur KirchThüre,
Ein Schlüssel zum Chor,
Zwey dergleichen zum OrgelGehäuse,
Ein Schlüssel zum Clavier,
Ein Schlüssel zur BalgenCammer, uud
Ein dergleichen zum Schrank

ausgeantwortet und übergeben worden, die er auch in Empfang genommen,

So anhero registriret, uts.

Johan Nicolaus Herold.

A. Amer.

Registr.

6. Dressden, den 1. August 1733.

Heute diesen Nachmittag begab sich

Herr Christian Sommer, des Raths wie auch Cämmerer und Inspector der Sophienkirche nebst mir und

Herr Wilhelm Friedemann Bachen, Organisten bey nur gedachter Kirche persönlich anhero in dieselbe und übergabe diesem die nur vor wenig Jahren neu erbaute Orgel mit mit denen dazu gehörigen Schlüsseln,

1. Einen Schlüssel zur Kirchhofthüre, und
2. Einen dergleichen zu der ersten KirchenThüre, welche beyde derselbe zu gebrauchen hat, wenn er die Orgel stimmen will.
3. Einen kleineren zur TreppenThür zum Chor, und der auch die InstrumentenKammer schliesset,
4. Einen Schlüssel zum Orgel-Chor,
5. Einen zum Orgel-Clavier oder Manuall,
6. u. 7. Zwey zur Orgel und Werke selbst,
8. Einen Schlüssel zur BälgeCammer und
9. Einen Schlüssel zu einem kleinen Schranke in der Instrumenten-Cammer,

mit der Bedeutung, dass gedachter Herr Organiste Bach nicht nur die Orgel wohl in acht nehmen und keinen Schaden daran verursachen, auch nicht verhängen solle, dass von anderen dergl. dem Werke zugefügt werde.

Und weilen ihn die Schlüssel zur Kirchhoffthüre wie auch zur Kirche selbst anvertrauet worden, dass er beyde Thüren wohl zuschliessen, und sich darbey so in

acht nehmen sollte, dass Niemand darinnen verschlossen werde, oder die Thüren ganz offen bleiben möchten, welchem allen nachzukommen mehr erwehnter Herr Bach versprochen, zugleich aber auch erinneret, dass das Werk gar sehr verstimmtt wäre, und eine HauptStimmung brauchte, indem ein paar Register darunter, welche er zur Zeit nicht einmal gebrauchen könnte. So man anhero notiret. uts.

gez. Johann Nicolaus Herold,
A. Amer,
Wilhelm Friedemann Bach[1]).

---

7. Hoch und WohlEdle, Veste, Hoch und Gross. Achtbare, Hoch u. Rechts. Wohlgelahrte, auch Hoch u. WohlWeise Hochgeehrteste Herrn und Patroni,

Ich bin verbunden, Deroselben gehorsamst zu melden, dass meine Verbesserung ausserhalb Dresden gefunden, u. denn anderweit verlangten Dienst zu Pfingsten anzutreten mich anheischig gemachet. Nachdem nun Ew. Hoch u. WohlEdel meinen zeitherigen Dienst, vor meinem Abtritt wieder zu ersezen sich resolviren möchten; So unterstehe mich sogleich, ein anderes Subjectum in Vorschlag zu bringen. Es ist ein Studiosus aus Leipzig, Hr. Altnicol, welcher bey meinem Vater das Clavier und zugleich die Composition gelernt. Wenn nun dieselben auf ihn gütigst zu reflectiren und eine Probe spielen zu lassen belieben wollten; So zweifle ich nicht, er werde seine Geschicklichkeit auf der Orgel dergestalt zeigen, dass Deroselben meine Recommandation nicht gänzlich missfallen werde. Hiernächst habe zu Ew. Hoch u. WohlEdl. auch Hoch u.

---

1) Aus den vorbezeichneten Acten Fol. 17. 18.

Wohlgeb. Herrn das zuversichtl. Vertrauen, Sie werden mir so lange, als den ietzigen Dienst versehe, und biss zu Ende dieses Quartals die davon abhangende Emolumente u. Besoldung zu reichen, hochgütigst geruhen, gestalt ich denn, wenn auch ein paar Sonntage nach meinem Abzuge versäumen müsste, eine solche Person zu bestellen schuldig bin, welche die Orgel inmittelst versehen kann. In dessen danke ich gehorsamst vor die mir zeithero erzeigte Propension und Wohlgewogenheit, wünsche, der Allerhöchste wolle Dero Regiment mit allen Seegen begnadigen, auch Ihre Hochgeehrteste Personen und Werthesten Familien mit langen Leben beglücken, ich aber empfehle mich zu fernern Wohlwollen, und verharre in schuldigster Devotion

Ew. Hoch und WohlEdl. auch
Hoch und Wohlw. Herrn

Dresden
am 16. April
1746.

gehorsamster
Wilhelm Friedemann Bach,
Organist zu St. Sophie[1]).

---

1) Aus den vorbemerkten Raths-Acten Fol. 19. 20.

Actenstücke,

Friedemann Bach in Halle betr.

9. Wir Endes Unterzeichnete Kirchen-Vorsteher und Achtmänner zu Unserer Lieben Frauen allhier vor Uns und Unsere Nachkommen im Kirchen Collegio uhrkunden hierdurch und bekennen, dass wir dem WohlEhrenVesten und Wohlgelahrten Hern Wilhelm Friedemann Bachen, wohlbestalten Organisten bey der St. Catharinen Kirche in Dressden Krafft dieses zum Organisten dergestallt bestellet und angenommen haben, dass Er unss und Unsere Kirche treu und dienstgewärtig sey, eines tugendhaften und exemplarischen Lebens sich befleissige, zuvörderst bei der ungeänderten Augspurgischen Confession der Formula Concordia und anderen symbolischen Glaubens Bekänntnissen bis an sein Ende beständig verharre, nebst andächtigen Gehör göttlichen Wortes sich zu dieser Kirchen Altar fleissig halte, und dadurch sein Glaubensbekänntniss und Christenthum der gantzen Gemeine bezeuge. Hiernechst so viel seine ordentliche Amts-Verrichtung concerniret, lieget ihm ob:

1) alle hohe und andere einfallende Feyer oder Fest Tage und deren Vigilien auch aller Sonntage und Sonnabends nachmittage, ingleichen bey denen ordentlichen Catechismus: Predigten und bey öffentlichen Copulationen, die grosse Orgel, zur Beförderung des GottesDienstes nach seinem besten Fleiss und Vermögen zu schlagen, jedoch dergestalt dass zuweilen auch die kleine Orgel, zumahl an hohen Festen bey der Choral und Figural Musique gespielet werde.

2) Wie er denn 2., ordinarie bey hohen und anderen Festen, ingleichen über den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chor-Schülern auch Stadt:Musicis und anderen Instrumentisten eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extraordinarie aber die zwey letztern hohen Feiertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen Violinen und andere Instrumenten kurze Figural Stücke zu musiciren und alles dergestalt zu dirigiren hat, dass dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttliches Wortes desto mehr ermuntert und angefrischt werde.
3) Vornehmlich aber hat er 3., nöthig die zur Musique erwehlten Textus und Cantiones dem Herrn Ober Pastori Unserer Kirche Tit. Consistorial Rath und Inspectori, Johann George Franken zu dessen approbation in Zeiten zu communiciren, gestalt er deswegen an den Herrn Consistorial-Rath hiermit gewiesen wird.
4) Ferner wird er 4., sich befleissigen, sowohl die ordentlichen, als auch von denen Herrn Ministerialibus vorgeschriebenen Choral Gesänge vor und nach denen Sonn und Fest Tages Predigten, auch unter der Communion, item zur Vesper und Vigilien Zeit langsam ohne sonderbares coloriren mit vier und fünf Stimmen und den Principal andächtig einzuschlagen und mit jedem Versicul die andere Stimmen jedesmahl abzuwechseln, auch zur quintaden und Schnarr Werke, das Gedacke, wie auch die Syncopationes und Bindungen dergestalt zu adhibiren, dass die eingepfarrte Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten harmonie und gleichstimmigen Thones setzen, darinnen andächtig singen und den Allerhöchsten danken und loben möge.

5) Wobei Ihnen 5., zugleich das grosse und kleine Orgel: Werk nebst dem Regal und andere zur Kirche gehörige in einem Ihnen auszustellenden Inventario specificirte Instrumenta hierdurch anvertraut und anbefohlen werden, dass Er fleissige Obacht habe damit die erstere an Bälgen, Stimmen und Registern auch allen andern Zubehörungen in guten Stande auch rein gestimmt und ohne Dissonanz erhalten und da etwas wandelbar oder mangelhaft würde, solches alsobald dem Vorsteher oder wenn es von Wichtigkeit dem Kirchen-Collegio zur reparatur und Verhütung grösseren Schadens angezeiget werde. Das aus unsern Kirchen Aerario angeschaffete Regal aber und übrige musikalische Instrumente sollen allein zum Gottes: Dienst in unserer Kirche gebrauchet, keineswegs aber in andern Kirchen vielweniger zu Gastereyen ohne unsere Einwilligung verliehen, auch da etwas davon verlohren oder durch Verwahrlosung zerbrochen würde, der Schade von Ihnen ersetzet werden.

Vor solche seine Bemühungen sollen Ihnen aus den Kirchen: Einkünfften Einhundert und Vierzig Thaler Besoldung, ingleichen Vier und Zwanzig Thaler zur Wohnung und Siebzehn Thaler 12 gr. zu Holtz alljährlich gezahlet, auch vor die Composition der Catechismus Musique jedesmahl 1 Thlr. und von jeglicher Brautmesse 1 Thlr. gegeben werden. Wogegen er verspricht, Zeit währender dieser Bestallung keine Neben Bestallung anzunehmen, sondern die Dienste allein an dieser Kirche fleissig zu versehen, jedoch bleibet Ihnen so wie ohne deren Versäumung geschehen kann frey, durch information oder sonsten accidentia zu suchen.

Zu dessen Uhrkund haben wir diese Bestallung in duplo unter dem grössern Kirchen Secret ausfertigen lassen, eigenhändig nebst dem Herrn Organisten beyde exemplaria

unterschrieben, eines davon Ihnen ausgestellet, und das andere ist bey der Kirchen zur Nachricht behalten worden.

So geschehen Halle den 16. April 1746.

(L. S.)

Schäfer.
Becker.
Möschel.
Queinz
Dr. Francke.
J. Stappenius.
Hoffmann.
Loeper.
Krause.
O. Hippius.

Wilhelm Friedemann
Bach.

10. Verzeichniss

Derjenigen musicalischen Instrumenten, welche auf dem Chor der Hauptkirche zu U. L. Frauen allhier verwahrlich aufbehalten, und nunmehro dem neuen Organisten daselbst Herrn Bach sollen extradiret und eingehändigt werden.

1. Ein paar Pauken nebst Klöppeln.
2. Drey neue Trompeten, welche an. 1743 anstatt der gestohlenen angeschafft worden.
3. Eine alte Trompete, und noch eine ältere.
4. Ein Regal.
5. Ein alter unbrauchbarer Violon.
6. Drey Zinken.
7. Drey Posaunen.
8. Sechs Violinen.
9. Zwey Violen, darunter eine unbrauchbar.
10. Zwey Flöten.
11. Ein Schalmeyen-Bass.

So geschehen, Halle, den 28. July an. 1746.

Augustus Becker, Lic.

Wilh. Friedemann Bach.

11. Hoch Wohl Geborne, Hochedel Geborne
Hochgelehrte Herrn,

Insonders Hochzuverehrende Herrn
Vornehme Gönner.

Ew. Hoch Wohl- und Hochedel-Geb. habe ich hierdurch melden wollen, dass ich im vorigen sowohl als auch diesem Jahre bey den ausgeschriebenen Contributionen als Bürger betrachtet wurde, und die mir in dieser Absicht zuerkannten Gelder bey Strafe militairischer Execution würklich erlegen muste. Da ich mich nun gegen dergleichen verdriessliche Vorfälle nicht in Sicherheit stellen kann, wofern Ew. Hoch Wohl- und Hochedelgeb. nicht desfalls die gehörige Verfügung machen (zumahl ich in Ansehung meiner Frau einmahl zugehörigen Immobilium immer leyden muss und dieserwegen als Bürger angesehen werde), so ergehet an Ew. Hoch Wohl- und Hochedelgeb. hiermit meine gehorsamste Bitte, es so einzurichten, dass ich in's künftige bey den Contributionen als Kirchen-Bedienter angesehen werde, und als solcher nicht mehr zu conferiren brauche.

Ich nehme mir zu gleicher Zeit die Freyheit, Ew. Hoch Wohl- und Hochedelgeb. um Zulage meines Gehalts gehorsamst zu ersuchen.

Schon bey dem Antritt meines Amts gab mir der verstorbene Herr Präsident Schäfer im Namen eines Wohllöblichen Kirchen-Collegii die Versicherung, wenn sich irgend die Kirchen-Umstände verbesserten, darauf bedacht zu seyn. Diese mir seit 15 Jahren gegebene Versicherung sammt den itzigen sehr schlechten Zeiten und der täglich zunehmenden Theuerung bewegen mich jetzt, Ew. Hoch Wohl- und Hochedel-Geb. deshalb gehorsamst anzugehen.

In Erwartung einer günstigen Antwort habe ich die Ehre zu seyn

Hoch Wohl Geborne, Hochedel Geborne
Hochgelahrte Herrn,
Insonders Hochzuverehrende Herrn
Vornehme Gönner.

Halle, den 20. Octbr. 1761.

Dero
gehorsamster Diener
Wilhelm Friedemann Bach.

Denen
Hochwohl- und Hochedelgebornen Herrn,
Hochansehnlichen Acht-Männern eines
Wohllöblichen Kirchen-Collegii der Kirche
zu U. L. Frauen.

---

12. Hoch Wohl- und Hoch Edel Geborne
auch Hochgeehrteste Herrn und Collegen.

Da mir anvertraut worden, Hr. Bach als Organisten auf sein beyliegendes Suchen, eine Resolution zu fertigen, so communicire selbige beygehend zur Revision bitte, wenn nichts zu erinnern Dero vidit beyzusetzen, damit solche nachhero mundirt, unterschrieben und Hrn. Bachen ertheilt werden könne.

Ich habe die Ehre zu seyn

Ew. Hoch Wohl Wohl- und Hochedelgeb.

ergebenster
O. Hippius.

Resolution für Hrn. Organisten Bach.

Es ist bey dem Kirchen-Collegio zu Unserer Lieben Frauen verlesen worden, was deren Organist Hr. Wilhelm Friedemann Bach wegen remedur seines Beytrages zur feindlichen Krieges-Brandt-Steuer-Contribution, auch verlangter Zulage seines Gehaltes bey jetziger Theuerung vorgestellet und gebethen, worauf demselben hiermit zur Resolution ertheilet wird, dass wegen den Beytrags zur feindlichen Krieges-Contribution, von Königl. immediat-Commission nach dem Principio der allgemeinen Mitleydenheit, und von Jeden Einwohnenden, verlangten Schutz die repartitions-Anlage gemachet worden, und also derselbe von selbst sich zu bescheiden habe; wie Er auch ohne Absicht des ihm anvertrauten Organisten-Dienstes, da er durch erforderlichen Contributionen-Beytrag, gleichen Schutz wie andere Einwohnende geniesset, er auch weit geringer als der schlechteste Handwerker angeleget worden, seinen Beitrag, ohne sich an Unser Kirchen-Collegium zu wenden, vorhin und künftig bey der general-repartition zu thun schuldig sein. Anlangend die gesuchte Zulage seiner Besoldung betreffend, so finden wir bey dessen öfters ungebührlich bezeigeten Betragens, und seiner Vergessenheit der schuldigen Subordination, gegen das Kirchen-Collegium und des Herrn Consistorial-Raths Rambach's Hochwürden, da er, der Ihnen einstmahlen schon in pleno Collegii gegebenen Weisung ohngeachtet, ohne erhaltene permission öfters verreiset, und die Ihnen vom Herrn Consistorial-Rath Rambach gegebene Weisung, zu seiner Besserung sich nicht nutzen lassen, gar keine Ursache, aus welchem Beweggrunde bey seiner ihm von Anfang erhöhten Besoldung, Ihnen annoch eine Zulage bewilliget werden sollte; da zumahlen die Vermögens-Umstände Unserer Kirche sich seit seines angetretenen Dienstes nicht verbessert, und sein ungebührliches Betragen eine Vergeltung für ihn zu suchen, keine Gelegenheit gegeben. Es wird daher auch dieses

Punktes halber ihm zur resolution ertheilt: wie sein Suchen keine statt finde, und zugleich derselbe erinnert, sich besser wie zeithero, der seinem Officio obliegenden Subordination gegen das Kirchen-Collegium und den Herrn Consistorial-Rambach zu befleissigen, damit wir nicht genöthigt werden, andere Verfügungen zu treffen. Wornach derselbe sich zu achten.

Halle, den 22. Novbr. 1761.

Vorsteher und Achtmanne des Kirchen-Collegii
zu U. L. Frauen hieselbst:

(Gez.) vidi Loeper.
vidi Stiebritz.
vidi Gade.
vidi Büchner.
vidi Franke.
vidi Krause.
vidi Brömme.
vidi Hoffmann.
(Ein Name ganz unleserlich.)

---

13. Actum, Halle in der Kirche zu Unserer Lieben Frauen, den 5. July 1764.

Als der abgehende Organist Herr Bach am 3. Huj. zu mir, dem Vorsteher, gekommen und um die Bezahlung des Restes seiner Besoldung der 35 Thlr. bis Trinitatis h. a. und der Wohnungs-Gelder auf das Quartal von Ostern bis Joh. mit 6 Thlr. gebeten, ich aber ihm vermeldet, wie Collegium weiter nicht als bis zum 12. May 1764 als den Tag seiner resignation die Bezahlung thun zu lassen resolviret, als von welcher Zeit er der Kirche keine Dienste weiter gethan, ferner auch die Trauungs-Gelder und das Klinge-Sacks-Geld in der Büchse auf der Orgel vom 12. May bis Trinitatis urgiret, ich aber aus obgemeldeter Ursache

ihm sein Suchen ohne des Wohllöbl. Kirchen-Collegii Genehmigung, dehne erstlich davon referiren wolle, nicht accidiren könnte.

Demnächst er auch die bei seinem Antritte 1746 nach einer unterschriebenen Specification erhaltenen musicalischen Instrumenta gehörig abliefern müsse, so wurde von mir mit ihm die Abrede genommen, solches heute Nachmittags 3 Uhr nach geendigter Nachmittags-Predigt zu bewerkstelligen, und er auch darzu willig gewesen, zum voraus aber angezeiget, dass bey dem Empfang 1746 eine Zinke erfehlet, welches er auch dem damaligen Hrn. Vorsteher Lic. Beckern vermeldet, und auszustreichen gebethen, welches aber nicht erfolget, ich aber dieses Vorgeben nicht zugestanden, ich bin darauf auch heute Nachmittags 3 Uhr auf die Orgel gegangen, und habe des Hrn. Organisten Bachen daselbst erwartet, und nach einer Verweilung meine Anwesenheit in der Kirche nach seinem Logie durch einen Kirchen-Knaben wissen lassen, zur Antwort aber erhalten, er sey nicht zu Hause, weil er nun nicht gekommen und Montag mir gesagt, dass Hr. Bach zu Mittage auf ein an ihn geschrieben Billet von ihm die Schlüssel verlanget, er aber ihm nicht gesandt, als welche vorhin der Herr Consistorial-Rath Rambach durch den Kirchhüter Wendten vom Hrn. Bachen hohlen und nachher ihm Montag solche behändigen lassen, habe in Gegenwart des Custodi Karbaum und des Calcanten Montag den Schrank, worinnen die Instrumente verwahrlich durch Montag aufschliessen und zur Durchsehung Stück vor Stück mir vorlegen lassen und als solche mit der Specification contestiret hat sich befunden.

Verzeichniss der Musicalisch.
Kirch.-Instrument d. d.
28. July 1746.

1. Ein paar Pauken nebst
Klöppeln „ — „ — „ sind vorhanden, nebst Leder-Decke auf die Pauken.

2. Drey neue Trompeten, so an. 1743 angeschafft— „	sind vorhanden.
3. Eine alte Trompete und noch eine ältere „ — „	itzt noch 1 gute und 2 alte vorhanden.
4. Ein Regal „ — „ — „	dieses ist den 14. Februar 1757 mit Genehmigung des Kirchen-Collegii, weil es nicht mehr zu gebrauchen verkauft, und von mir in Rechnungs-Einnahme gebracht.
5. Ein alter unbrauchbarer Violon — „ — „ — „	ist noch vorhanden auf der obern Brieche bey der Orgel.
6. Drey Zinken — „ — „	hiervon sind 2 st. nur vorhanden und fehlet 1 stück.
7. Drey Posaunen „ — „	2 st. vorhanden und fehlet 1 stück.
8. Sechs Violinen „ — „	sind vorhanden, aber an Saiten mangelhaft.
9. Zwei Violen, darunter eine unbrauchbar „ — „	sind vorhanden, bey einer aber fehlet der Fiedel-Bogen. Diese würden auch Pratzsche genannt.
10. Zwey Flöten — „ — „	ist 1 st. vorhanden und fehlet 1 st.
11. Ein Schalmeyen-Bass, hierzu kommt noch	ist vorhanden.
12. Ein guter Contra-Violon welcher aus der Kirche Aerario auf Hr. Bach Anrath zum Gebrauch den 15. April 1751 gekauft	ist vorhanden, fehlen aber darauf Sayten, und daher wieder zu beziehen.

Bey weiterer visitirung des Schrankes hat sich darinnen nichts mehr gefunden, und sind darauf alle vorhandene Instrumente durch Montagen wieder in Schrank verwahrlich gebracht und verschlossen, die Pauken No. 1. und No. 5. ein alter unbrauchbarer Violon aber an ihrem Orthe gelassen und der französische Schlüssel nachdem vorher 5 andere Schlüssel an 1 Bunde, als

1 Schlüssel zum Chore.
1 st. zur Thüre und Behältnisse, worin der Schrank mit den Instrumenten befindlich.
1 st. zum Schranke der Instrumente.
1 st. zur Thüre auf die Brieche hinter der Kanzel nach der kleinen Orgel.
1 st. welcher zur Thüre auf die kleine Brieche bey der Orgel gehöre,

in das Schränkchen, in der Orgel geleget, zu mir genommen worden. Actum ut supra.

J. Brömme.

Briefe Friedemann Bach's.

1. HochEdelgebohrner
HochgeEhrtester Herr,

Da die vielen Verrichtungen Ew. HochEdelgeb. an eine Antwort nicht haben denken lassen, will nicht zweifeln; Es ergeht als hierdurch eine gütige Erinnerung indem bewusster Hr. Heinrich Andreas Cuntius vor denen Ferien hier wiederum eintreffen wird, um Rechenschaft von meiner ausgerichteten Commission ablegen zu können. In Erwartung einer baldigsten Resolution und Antwort habe die Ehre, nebst Anwünschung vergnügter Ferien mich zu nennen

HochEdelgebohrener
HochgeEhrtester Herr

Dero
ergebener Diener
W. E. Bach.

Halle
den 20. Febr.
1749.

---

2. Hochedelgebohrner
HochgeEhrtester Herr,

Der Herr Concertmeister Graun, den ich als meinen ehemaligen Meister auf der Violine noch jetzo veneriere, hat auf Ew. HochEdelgeb. Ordre mit Zuziehung meines Vaters in Leipzig einen tuchtigen Meister Nahmens Cuntium von hieraus zu einem neuen Orgel Bau in Vorschlag bringen müssen. Ohngeachtet nun die Sache verschiedene mahl sehr pressant gemacht worden, so ist gleichwohl die letzte absolution zu einer Abreise von hier ausgeblieben. Ich habe also p. Commission bey Ew. HochEdelgeb. anzufragen, ob wie zu vermuthen, ein anderes re-

solviert worden? wann dem also, so habe nur melden sollen, dass erwehnter Herr Cuntius, so beständig wegen seiner Geschicklichkeit mit vieler Arbeit überhäuft, gleich wohl auf meines Vaters Schreiben, so sich selbst über die gegebene und hernach ins Stocken gerathene Commission oft genug verwundern können, eine Reise nach Leipzig thun und folgl. alle Arbeit indess damahle bey Seite legen müssen, um wegen der neuen Orgel genauere Abrede zu nehmen, ihr Gutachten, Einrichtung und zu forderndes Preisses einander zu communiciren, wie auch die von dem Frankfurther Organist nach Leipzig übermachte zwar sehr ungeschickt abgefasste Disposition der neuen Orgel zu reflectiren. Ich habe ingleichen melden und bitten sollen, dass man Herr Cuntio wenigstens wie billig die damahlige Reise und versäumte Arbeit bonificiren u. die 2 Louisd'or nur an mich, wie bey kommende hinterlassne Commission ausweisst, gütigst zu addressieren, da er auswärts in einem Orgelbau begriffen. Ich habe indessen in Erwartung einer baldigsten Antwort, die Ehre mich nennen zu dürfen

HochEdelgebohrner
HochgeEhrtester Herr
Dero
egebenster Diener
Bach Direct. Music.

Commissoria: Beifolgendes Schreiben habe dem Herrn Gevatter Dir. Bach in meiner Abwesenheit gütigst zu besorgen, und dieweil die 10 Rthl. als meinen erlitten Schaden in meinem Nahmen in Empfang zu nehmen hinterlassen wollen.

Halle, den 22. Nov. 1749.
Gottfried Heinrich Cuntius.

Halle den 1. December 1749.

---

3. Allerdurchlauchtigste Churfürstin,
Gnädigste Frau!

Ew. Königl. Hoheit lege ich hiemit ein Concert von meiner eigenen Ausarbeitung zu Dero Füssen in tiefster Unterthänigkeit nieder. Ich habe mich wegen dieser Dreistigkeit bey mir selbst vorgefordert, und ausser der Schuldigkeit meinem Vaterlande und dessen hohen Beherrschern von der Anwendung meines Talents vorzüglich Rechenschaft zu geben, noch andere Beweggründe gefunden, die mich angetrieben haben, diese kühne Anerbietung an Ew. Königl. Hoheit zu wagen. Dahin gehört für allem andern die Ueberzeugung, die ich von Ew. Königl. Hoheit erhabenen Einsichten in die Tonkunst ehemals in Dresden zu erhalten das schätzbare Glück genoss, als ein gewisser, damahls bey dem am Churfürstl. Sächsch. Hofe stehenden russischen Gesandten Herrn Grafen von Kayserling befindlicher iunger Mensch, Nahmens Goldberg, die hohe Gnade hatte, eine Probe von seiner in der Music unter meiner Anführung erlangten Fertigkeit abzulegen.

Ich führe die besonderen Umstände dieses für mich so glücklichen Vorfalls sonderlich deswegen an, weil sie mir zugleich die seltene Gelegenheit verschafften, die practischen Fähigkeiten Ew. Königl. Hoheit in der Singkunst aus einem näheren Gesichtspunkte zu bewundern und weil sie mich gegenwärtig noch in der süssen Hoffnung stärken, dass HöchstDieselben mit einem gnädigen Blick auf diesen kleinen Versuch herabsehen werden, den ich einer so grossen Gönnerin der Tonkunst als ein Verehrer der Music, und als ein Zeichen meiner schuldigen Ehrfurcht darbringe.

In Erwartung dieser unverdienten hohen Gnade, u. in inbrünstiger Anwünschung aller göttlichen Segnungen über Dero theuerste hohe Person u. übrige Königl. Familie werde ich lebenslang in tiefster Unterthänigkeit verharren

Ew. Königl. Hoheit

Halle in Sachsen
den 29. Juli
1767.

ganz unterthänigster Diener
Wilhelm Friedemann Bach.
(eigenhändig.)
von Ew. Hochfürstl. Durchl. dem Landgrafen zu Hessen-Darmstatt ohnlängst berufener Capell Meister.

(eigenhändig)
Ew. Churfurstl. Durchl.: Dero Herr Sohn werden nach der grossen Fähigkeit in der Music das sehr practicable Concert sehr gut vortragen können.

NB. aus dem Königl. Archive zu Dresden.

4. Hochedelgebohrner,
Insonders Hochzuehrender Herr!

An Herrn D. Weichen mein gross Compliment.

Da Hr. Schönfeld mit seinen Eleven vergangenen Sommer nach Strassburg gereist ist; So muss nunmehr selbst die Feder ergreifen, und 2 Kirchen-Stücke, 2 Pedal-Stücke von meinem Vater, ein Concert von mir, hieher an mich zu schicken, hierdurch ergebenst bitten. Sollten ohne mein Wissen Hr. Schönfeld an Ew. Hochedelgeb. noch in meinem Nahmen Music übergesandt haben, so bitte mir selbige glei aus, indem überflussige Zeit zu decopiren g sen ist. Was machen die Methwürste? Machen an Hr. Frid. mein Compliment und erinnern Selbigen ohnmassgebl. auch an den gütigst versprochenen Wurst-Artikel. Genug ich verspreche mir nächstens was von Göttinger Würsten.

abgerissen.

In Erwartung einer baldigsten Antwort bin nebst gehorsamer Empfehlung an das heimische Haus

Ew. Hochedelgeb.
ergebenster Diener
Bach.

Berlin, den V. Febr. 75.
Ich logire auf der Neu-Stadt in der letzten Strasse in Fr. Wagnerin Hause.

A Monsieur
Monsieur Forckel,
Musicien fort habile
à
Göttingen.

5. Hochedelgebohrner
HochgeEhrtester Herr Music-Direcktor!

Ew. HochEdelgeb. danke ergebenst vor die durch Herrn Pfeiffer richtig erhaltene Würste. Ist denn die Frau Hofräthin Heine todt, wie man mich berichtigt hat?

Ich nehme mir die Freyheit beykommendes Avertissement zu überschicken, nebst gehorsamster Bitte, solches durch die Zeitung oder andre Art bestmöglichst bekannt zu machen.

Ew. HochEdelgeb. werden mich übrigens sehr verbindlich machen, wenn Dieselben auf Derer Music-Liebhaber Anfrage zu attendiren die Gewogenheit vor mir haben wollten, der ich mich zu allen Gegendiensten erbiete, und mit aller ersinnlichen Hochachtung bin

Ew. HochEdelgeb.
ergebenster Diener
Bach.

Berlin, den 16. März 1776.

Ich wohne bey der Laufbrücke bey
H. Comissaire Dunckel 2 Treppen
hoch.

Text der Cantate

zur

Geburtstagsfeier Friedrich's II.

No. 1. Sinfonie.

No. 2. Recitativ mit Accompagnement

(Preussen.)

O Himmel, schone, schone! Zürnest du?
Welch' Weh erschüttert meine Ruh!
Ein ängstlich furchtbar Zittern
Durchschauert meine Brust. So stürzt auf mich
Mit Wüthen des Unglücks wilde Fluth herab.
Fern in der Zukunft droht
Die halbe Welt, mir nie gefühlte Fesseln anzulegen.

No. 3. Arie.

Oeffnet, öffnet den glühenden Rachen,
Erbebet, ihr donnernden Lüfte mit Krachen,
Kehrt Menschen und Wohnung in schrecklichen Graus.
Ihr Völker, seid grausam verheeret,
Wallt, blutige Ströme, zerstöret,
Breitet durch Flammen Verwüstung aus.

No. 4. Recitativ.

(Oesterreich.)

Der Waffen rauschendes Getöse
Verwirrt die Welt durch mich.
Wohl denn! Vor ihrem Heere
Trotzt grausam das Entsetzen hier.
Des matten Feindes Ohnmacht
Sei Frankreich ein bereiteter Triumph.
Er müsse seine Länder fliehn,
Und Schlesien sei unser Raub.

(Schlesien.)

Ich und die Himmel müssen
In öde Klumpen zertrümmern.
Recht und Religion wurd' in den Ewigkeiten
Ein leerer Klang, ein Nichts.

No. 5. Arie.

Blüht noch Hoffnung zum Erretten,
Vorsicht, so zerbrich die Ketten,
Die für mich der Hochmuth schlägt.
Senke dich mit Huld hernieder,
Zeig' ihn mir im Lorbeer wieder,
Ihn, der deine Blitze trägt.

No. 6. Sinfonie.

No. 7. Recitativ.

Er siegt, dein Held, dein König!
Wirf, treues Schlesien, das Denkmal deiner Noth
In die verzehrende Vergessenheit.
Auf, sieh' mit himmlischem Entzücken
In jene wundervolle Scene,
Wo Friedrich kämpft, und Heil dem grössten Held,
Den Stolz der Nationen dämpft.
Dort streitet er und schlägt!
Er kommt und überwindet sie.
Sein Heer begleiten meine Schrecken,
In schnellem Laufe flüchten sie.

No. 8. Duo.

Erster Sopran.

Was meines Namens Ehre schützt,
Das hat Gott gethan!

Zweiter Sopran.

Was meiner Wohlfahrt Dauer stützt,
Das hat Friedrich's Muth gethan.

Beide.

Mit meiner Tapferkeit gerüstet,
Stürz' er den Feind, der sich gebrüstet,
Und dringe zu des Friedens Bahn.

No. 9. Recitativ.

Monarch, der Reiche Lust, der Weiseste, der Sieger,
Der Jahre Wunder, meine Zunge stammelt,
Wenn sie dich würdig loben will.
Heut wallt die Freude festlich durch die Brust,
So wie an jenem Tag der Wonnen,
Da, grosser Friedrich, dich des Himmels Gabe,
Der Länder Wunsch beglückt empfing.
Herr, da sich heut zu deinem Throne
Der treusten Sehnsucht feurig Opfer naht,

So höre du, der Musen Leben,
Den lauten Zuruf meiner Söhne!

No. 10. Chor.

Heut jauchzet in Jubel, harmonische Töne,
Es lebe der König, es blühe sein Haus.
Friedrich lebe, den Ländern zum Flor.
So werden die göttlichen Rechte gedeihen,
So können schon glückliche Bürger sich freuen,
So pranget die Weisheit und steiget empor.

Druck von Liebheit & Thiesen in Berlin, Alte Leipzigerstr. 19. 20.

Druckfehler.

Seite 12 Zeile 7 statt silberner klarer lies: silberklarer.
„ 14 „ 33 statt bei ihrer lies: ist bei ihrer.
„ 57 „ 11 statt in unisono lies: im unisono.
„ 75 ist die Zeile 3 beendete Klammer bis Zeile 5 zu dem Worte: angehörigen auszudehnen.
„ 94 Zeile 23 statt 650 lies: 680.
„ 114 in der Anmerkung statt Knauckling lies: Krauckling.
„ 141 Zeile 2 statt hat lies: hatte.
„ „ „ 8 statt zu denen lies: zu den Tonsetzern.
„ 148 „ 12 statt tormanto lies: tormento.
„ 161 „ 8 statt Anhang I. lies: Anhang II.
„ 179 „ 17 statt zu scheint lies: zu sein scheint.

UNIVERSAL
LIBRARY

108 160

UNIVERSAL
LIBRARY